



**Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga**

O “fantástico” em *O Lago* (2011) - Ana Teresa Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa

Ana Cristina Teixeira da Silva de Sousa Pereira



FACULDADE DE FILOSOFIA
JANEIRO 2015



Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga

O “fantástico” em *O Lago* (2011) - Ana Teresa Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Literatura Portuguesa

Ana Cristina Teixeira da Silva de Sousa Pereira

Sob a Orientação do Prof. Doutor
Mário Rosa da Silva Garcia



FACULDADE DE FILOSOFIA
JANEIRO 2015

Agradecimentos

Esta dissertação de Mestrado não teria sido possível sem o constante estímulo intelectual e emocional de algumas pessoas, às quais gostaria de exprimir os meus sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador, Professor Doutor Mário Garcia pela competência, rigor e paciência que sempre demonstrou ao longo destes meses de trabalho conjunto.

Ao meu marido, Carlos, pela disponibilidade e apoio que sempre me dedicou, abdicando muitas vezes de si para efetuar as tarefas que até então eram minhas. O meu mais profundo agradecimento.

Aos meus queridos filhos, Frederico e Guilherme, que dão sentido a tudo o que faço.

Resumo

Depois de uma incursão sobre as teorias relacionadas com a literatura do género fantástico, assim como o confronto com o *neofantástico*, conceito de que estão arredados o medo e o terror inerentes à narrativa fantástica tradicional, a presente Dissertação assenta nestas bases que enquadram a obra literária sobre que versa o núcleo da nossa investigação.

Esta abordagem teórica reporta-se ao contributo de alguns investigadores no que toca sobretudo ao hibridismo e à evolução do conceito de "fantástico" e ao seminal estudo de Tzvetan Todorov. Consideramos, assim, relevante determinar as fronteiras que separam o "fantástico" de outros géneros.

A ficção narrativa de Ana Teresa Pereira em *O Lago* intende propor um tipo de compreensão do "fantástico" como totalidade abrangendo todos os aspetos do real. Daí que a nossa análise incida sobre o processo vocabular, imagético-simbólico e temático de *O Lago*.

Partindo da leitura de três livros anteriores à publicação desta obra, que se caracterizam por uma unidade intrínseca e obsessiva, a partir de imagens de uma beleza terrível e fantástica, procurou-se demonstrar os tópicos da originalidade da escrita literária de Ana Teresa Pereira.

No âmbito do horizonte hermenêutico *supranatural*, verificamos que o processo de descodificação e de interpretação dos textos da autora se assemelha a uma narrativa enigmática, muito bem urdida no seu efeito de perturbação, aberta ao transcendente, numinoso e sagrado.

Palavras-chave: natureza, memória, irreal, ficção, fantástico, *supranatural*.

Abstract

After an incursion on the theories related to the fantastic literary genre, and a confrontation with the *neofantastic*, concept in which the fear and terror inherent to the traditional “fantastic” narrative are excluded, the present Dissertation lays on these fundamentals, that fit the titles that constitute the centre of this investigation.

This technical approach leans on the contribution of some researchers like Tzvetan Todorov, especially when it comes to the hybridism, the evolution of the concept of “fantastic” and seminal studies. We consider therefore that it is important to determine the boundaries that distinguish the fantastic genre from the others.

Ana Teresa Pereira’s narrative fiction in the title “O Lago”, proposes a specific comprehension of the “fantastic” as a total, embracing all the real aspects. Therefore, our analysis focuses on the vocabulary, symbolic imagery and thematic processes of *O Lago*.

Based on the analysis of three titles, prior to this one, that are characterized by an intrinsic and obsessive unit, having as basis images of a terrible and fantastic beauty, we intend to demonstrate the originality of the topics from Ana Teresa Pereira’s writing.

On the hermeneutic *supranatural* field, we can verify that the decoding and interpretation process of Ana Teresa Pereira’s texts, resemble to an enigmatic narrative, very well plotted on its perturbation effect, opened to the transcendent, sacred and numinous.

Keywords: nature, memory, unreal, fiction, fantastic, *supranatural*.

Índice

Introdução.....	6
CAPÍTULO I.....	10
O fantástico	10
1. Breve definição de fantástico	10
3. A instabilidade do conceito	13
4. O fantástico – chave de leitura de <i>O Lago</i>	20
CAPÍTULO II	23
A palavra	23
1. Introdução.....	23
2. O lugar da ação.....	26
3. Um olhar sobre a narrativa	47
CAPÍTULO III	56
A imagem	56
1. Introdução.....	56
2. As relações simbólicas	59
CAPÍTULO IV	68
A ideia	68
1. Introdução.....	68
2. O uni-verso do lago	70
Conclusão	85
Bibliografia.....	87

Contemplo o lago mudo
Que uma brisa estremece.
Não sei se penso em tudo
Ou se tudo me esquece.

O lago nada me diz,
Não sinto a brisa mexê-lo
Não sei se sou feliz
Nem se desejo sê-lo.

Trémulos vincos risonhos
Na água adormecida.
Por que fiz eu dos sonhos
A minha única vida?

Fernando Pessoa, in *Poesias (ortónimo)*

Introdução

A literatura do género fantástico teve origem no século XVIII, com o Iluminismo como reacção à sobrevalorização da Razão, evidenciando que nem todos os fenómenos podem ser racionalmente explicados. O Homem europeu sente necessidade de compensar a perda progressiva do religioso e do metafísico, do mistério e do oculto, através do “fantástico”. Não obstante as mutações e constrangimentos contextuais sofridos, o “fantástico” assume um lugar preponderante na literatura, ganhando especial relevo, no caso português, na contemporaneidade.

O presente trabalho propõe abordar, inicialmente, algumas reflexões sobre o percurso da literatura fantástica. Devido à quantidade extensa de obras relacionadas com esta literatura, serão seleccionadas reflexões de alguns autores que trouxeram contribuições teóricas no sentido de abrir caminhos para a compreensão deste género tão complexo. Assim, um dos nossos objetivos será verificar como se estruturou o conjunto de ideias a este respeito no âmbito de alguns pensadores, escritores e estudiosos da literatura, bem como compreender as semelhanças e diferenças entre as mesmas.

Não é nosso propósito gerar uma unificação das ideias dos autores seleccionados, mas procuraremos demonstrar a complexidade do género a partir da dificuldade que há em definir o conceito “fantástico”. Não havendo precisão no significado do referido conceito, a nossa intenção será efetuar uma visão do “fantástico” como um género na literatura portuguesa contemporânea, especificamente através da análise da ficção narrativa de Ana Teresa Pereira em *O Lago*.

Assim, no Capítulo I, iremos pronunciar-nos, desde logo, sobre a questão da definição do género. Aqui direccionamos a nossa opção de consideração do “fantástico” como categoria genológica, ao invés de o entendermos como categoria modal. Do nosso ponto de vista, não é exequível debruçarmo-nos sobre um género sem antes compreendermos as suas principais linhas estruturantes. Parece-nos, também, ser conveniente realizar esta distinção a fim de tornar o presente trabalho sustentável e fundamentado.

Constata-se que foi no alvor do Iluminismo que o “fantástico” se evidencia na representação de seres e de objetos aterradores, causadores de arrepiantes sensações de medo e terror vivenciadas pelas personagens. O elemento sobrenatural irrompia de forma assustadora, despedaçando a harmonia da realidade, causando danos irreversíveis na Razão. Gerava-se, assim,

uma situação de ambiguidade e de hesitação por parte do leitor em relação ao narrado, já que aquele se vê imerso em dúvidas e reflexões face ao jogo dicotómico real-irreal.

No que à reflexão teórica respeita, iremos salientar a análise de Tzvetan Todorov com a sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), cujo contributo foi inegável do ponto de vista operacional na abordagem teórica do género, colocando o tópico na “hesitação” do leitor, produzindo, deste modo, pontos de contacto com outros autores que já anteriormente se haviam debruçado sobre o “fantástico”. Alguns desses autores foram: Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois e Howard Phillips Lovecraft. Dos estudos destes autores daremos conta no Capítulo I do presente trabalho. Não obstante as diferentes perspetivas adotadas por estes investigadores, une-os o facto de vincarem unanimemente a propensão para a experiência do terror por parte da personagem e, por consequência, do próprio leitor, na narrativa fantástica. Sublinhe-se que Caillois acentua o princípio de rutura ou conflito com o real, instaurado pelos fenómenos sobrenaturais, enquanto Todorov prefere sublinhar o princípio de hesitação. Ainda no mesmo capítulo, será tratada a questão das fronteiras do fantástico com géneros vizinhos, tais como o maravilhoso e o estranho.

Ao longo deste Capítulo I também nos debruçaremos sobre o conceito de *neofantástico* e as principais implicações a ele inerentes. Este termo foi criado pelo investigador de literatura latino-americana Jaime Alazraki, como consequência da necessidade de agrupar um conjunto de ficções que perspetivam de modo diferente a atitude das personagens perante fenómenos insólitos (não forçosamente aterradores). Marcadas por um contexto histórico, político, social e estético em nada idêntico, estão as narrativas de escritores como Edgar Allan Poe e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. As referidas narrativas apresentam interpretações diferentes das consideradas em obras de autores como Borges ou Cortázar, na medida em que aquelas acentuam a vivência do medo e do terror e estas substituem o medo e o terror por alguma perplexidade, a que se segue uma fácil naturalização perante acontecimentos insólitos. Assim, concluir-se-á que os textos do *neofantástico* mantêm a realidade e a fantasia em planos equivalentes e com a mesma carga de verosimilhança.

Antes de terminar o primeiro capítulo, “caminharemos” até *O Lago*. A obra de Ana Teresa Pereira surge, pois, como o exemplo da combinação de ambas as vertentes, isto é: por um lado, surge na sua narrativa a tónica do fantástico tradicional, por outro lado percebe-se que há um nivelamento entre a homologia real/irreal, verosímil/inverosímil, sem descurar, contudo, um estilo e uma escrita muito próprios de Ana Teresa Pereira: “O seu mundo literário está

‘assombrado’ por personagens e histórias que se desdobram e multiplicam infinitamente”¹. O presente trabalho pretende procurar o mundo que a própria autora criou e que permanece no livro *O Lago*, como “uma literatura de género, mesmo que de maneira impura e eclética o fantástico, o maravilhoso, o gótico, as *ghost stories* e até o *western*. O que triunfa [...] é a inclinação para um mundo de fantasmas e cheio de histórias de duplos [...]”². Os nomes das suas personagens repetem-se de livro para livro e, mais do que personagens, são duplos: “Duplos de si mesmos e de criações de outros textos. Mas são também símbolos de leituras, filmes e peças de teatro que a autora devorou ao correr dos anos”³. A escritora possui uma excelente cultura sobre artes como a pintura, a música, a literatura, o cinema, o teatro. Todo este vasto conhecimento permite-lhe o talento de moldar matéria dessas artes no seu universo de escrita feita de neblinas, fantasmas, portas e espelhos.

E talvez por essa dimensão obsessiva, pelo valor da reiteração e da insistência em lugares e personagens, o universo literário de Ana Teresa Pereira ganhe uma maior consistência e a escritora tenha vindo a ser reconhecida com a atribuição de diversos prémios e menções honrosas como foi exemplo da sua estreia em 1989 com um romance, *Matar a Imagem*, que ganhou um prémio de literatura policial e, entre outros, *O Lago* que conquistou o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE).

Apesar da dificuldade de separar os livros da autora uns dos outros, porque se unificam dentro dos mesmos universos, o tema fulcral da presente dissertação é o “fantástico”. Para isso, seleccionámos três livros, convictos de que a autora revela uma obsidiante propensão para o género “fantástico”, não se cingindo, todavia, à vertente mais tradicional do género. Assim, para além de *O Lago*, analisaremos o conto “Numa manhã fria” retirado do livro *O fim de Lizzie e outras histórias* e o livro *Até que a morte nos separe*.

A escritora parece, pois, acompanhar a evolução do próprio género, que conhece mutações em função de condicionalismos vários, daí o nosso trabalho seguir, já no segundo capítulo, para uma análise vocabular da escrita de *O Lago* de onde “o fantástico” emerge.

Apresentaremos um breve resumo das ficções narrativas seleccionadas, de modo a ressaltar os aspetos que aqui mais nos importam. Para além disso, dedicaremos a nossa atenção à “perspectiva do narrador” e à palavra, altamente sugestivas do ponto de vista “fantástico”. Também salientaremos a importância concedida a todas as personagens que são autênticos elos

¹ Cf. *Jornal de Letras* de 25 de dezembro de a 7 de janeiro de 2014.

² Cf. *Expresso* de 3-11-2012

³ Cf. *Jornal de Letras*, Entrevista “Ana Teresa Pereira- Os demónios da escrita”.

de ligação entre o sensível e o inteligível. A relevância cabe à personagem Tom como o lugar do labirinto, da casa, do ato sexual, do jardim, das montanhas, do lago. No decurso deste Capítulo II, julgamos pertinente analisar um conjunto de processos retóricos, semânticos e linguísticos que confirmam a propensão de Ana Teresa Pereira para o “fantástico”.

O Capítulo III surge sob o ponto de vista simbólico. Aqui tentaremos explanar a simbologia do mundo literário de Ana Teresa Pereira que aborda sempre os mesmos temas numa constância de sonho. A entrada num labirinto de significações perturbado pela presença constante da casa, do jardim, da montanha, da água, das flores, penetrando o território dos humanos onde o mundo interior e o exterior se misturam de uma forma perturbadora: “Nesse mundo fantástico e solitário, simultaneamente belo e diabólico, longe e, ao mesmo tempo, tão perto do vulgar mundo quotidiano, personagens especiais, sempre as mesmas, movem-se com estranha leveza”⁴.

O Capítulo IV intitular-se-á “A Ideia”. Aqui procuraremos demonstrar qual é o universo de *O Lago*. Tentaremos explicitar as relações humanas e as relações sexuais que Ana Teresa Pereira cria entre as personagens desta narrativa.

Neste capítulo iremos penetrar no lado de dentro de Tom e descobrir uma circularidade textual que impede o fim da narrativa e faz renascer a personagem em tempos e espaços infinitos, num texto que se quer inacabado e aberto a todas e a nenhuma explicação, como é usual na nossa autora. Perceberemos também que Tom não pode viver sem criar a imagem do seu inconsciente, vive para alcançar a perfeição e se chegar a encontrá-la, então “matará” a imagem. Descobriremos que o lago é um meio envolvente como se as personagens fossem representantes vitais dele mesmo.

Estamos diante de um mistério. Trata-se de uma mundividência com o desconhecido, com o mundo da transcendência e, ao mesmo tempo, com o mundo das minudências (comer, vestir, pentear, fazer as compras). O que se aproxima do sono, do sonho, do estado de inconsciência, do encantamento ou do transe é mais forte do que a realidade. As personagens e os espaços saídos do real são sugados pelo abstrato, indo além do “fantástico”, com uma força enigmática e misteriosa, próxima do medo e também experimentada ao nível do sagrado.

⁴ Cf. *A Audácia de Ser Diferente: a Escrita Obsessiva de Ana Teresa Pereira*. Tese de Anabela Sardo, página 38.

CAPÍTULO I

O fantástico

1. Breve definição de fantástico

A palavra “fantástico” vem do latim *phantasticus* (que tem origem na imaginação ou na fantasia), termo que, na verdade, provém do grego *Phantastikós* (relativo à imaginação). Pode, então, tentar definir-se este termo dizendo que o fantástico se prende com o imaginário ou com uma dimensão supostamente inexistente na realidade convencional.

Para que o “fantástico” exista, como refere Eduardo Lourenço no Prefácio do livro *Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio*: “[...] é necessário que a parede do real abra uma fenda. Ou que aquele que a contempla seja aberto do interior pela pressão invisível de um mistério [...]”⁵.

No *E-Dicionário de Termos Literários*, a propósito do fantástico (género) pode ler-se o seguinte:

Englobáveis na ficção do metaempírico, as narrativas do género fantástico, tal como as do estranho, evocam o surgimento do sobrenatural maléfico e ameaçador num mundo a que procuram conferir uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível. Porém, ao invés do estranho, o fantástico mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas⁶.

Na senda do referido conceito, na enciclopédia *Biblos* pode ler-se o seguinte:

O fantástico na literatura – narrativa mas também eventualmente dramática - é a perturbação do mundo quotidiano pela introdução de elementos extraordinários [...]. Contrariamente ao maravilhoso, onde à partida o destinatário sabe que a acção decorre num mundo imaginado onde todas as regras podem estar subvertidas ou se pretende e consegue um equilíbrio de justiça impensável no mundo real, o F. é apresentado com tal ambiguidade que é difícil determinar a verdadeira origem do elemento perturbador.

⁵ Cf. Prefácio intitulado “Régio no espelho da sua subjectividade fantástica”.

⁶ Cf. CEIA, Carlos, in *E-Dicionário de Termos Literários*, coordenação de Carlos Ceia, Fantástico (Género).

Podemos mesmo dizer que, em termos de excelência criativa literária, o mérito será tanto maior quanto mais difícil for tornada a possibilidade de decidir quanto ao verdadeiro valor do elemento aparentemente sobrenatural. Dizemos «aparentemente» porque esse elemento pode vir a revelar-se afinal algo de invulgar mas não impossível, resultado de várias coincidências pouco prováveis. Nesse caso, não estaremos no domínio do F., mas do estranho. É o caso sobretudo da literatura de terror dos fins do séc. XVIII, onde a intervenção do F. passou a ser substituída por aquilo a que se chamou o «sobrenatural explicado.»⁷

Apresentados alguns sentidos para esta palavra, constatamos que o “fantástico” foi sendo associado a seres sobrenaturais, à imaginação, ao extraordinário, ao inacreditável, à ilusão da realidade, ao mistério, a elementos que criam perturbação e até mesmo ao horror/terror.

Numa tentativa de se produzir uma designação adequada para este conceito, percebe-se que tal poderá tornar-se embaraçoso, porque à volta da noção de fantástico circulam algumas definições (como anteriormente nos foi propício ler), bem como inúmeros estudos de autores cujas reflexões trouxeram contribuições teóricas que abriram caminho para a compreensão desta tema tão complexo. (Posteriormente, far-se-á uma apresentação de algumas destas reflexões).

De qualquer forma, sem intenção de rotular o conceito, podemos aludir que o “fantástico” ocasiona factos relacionados com um universo feérico, um mundo de encantamento, aquilo que é estranho e cuja origem ultrapassa o consciente. Tais factos poderão ser recebidos pelo leitor implícito com perturbação ou tensão. O “fantástico” parece criar um desequilíbrio pelo facto de posicionar-se entre o racional e o irracional, o natural e o sobrenatural.

Neste primeiro capítulo, verificaremos como se foram constituindo o conjunto de ideias dos estudiosos a este respeito e se houve alguma relação ou semelhanças e diferenças entre as mesmas.

2. O fantástico como um género literário

Embora o estudo de muitos dos aspetos mais relevantes do “fantástico” nos conduza por um caminho esgotado e resvaladiço, como anteriormente ficou mencionado, o próprio estatuto ambíguo deste conceito transporta-nos a vertentes dispersivas: é que o “fantástico”, pela sua própria natureza, é tensa indefinição entre o racional e o irracional, o natural e o sobrenatural, exigindo ser detetado num lugar próprio, *outro*. Desde logo, quanto à sua categorização, uma tentativa de classificação genológica obriga a considerar os termos e os conceitos de género e

⁷ Cf. Enciclopédia *Biblos*, Sociedade Científica da Universidade Portuguesa, página 468

modo. No sentido de compreender a persistência da categoria de género literário e sua alteração dentro do funcionamento do sistema literário, importa esclarecer a sua natureza e o âmbito da sua aplicação, mesmo prescindindo da apresentação do percurso histórico no plano da reflexão e da categorização genológicas, por ultrapassar o âmbito deste trabalho.

Seguindo o ponto de vista de Aguiar e Silva que concebe os modos literários como “categorias meta-históricas” e os géneros literários como “categorias históricas”, podemos dizer que a constância pauta a noção de modo literário, ao invés do género que sofre mutações em virtude de condicionalismos históricos, sociais e culturais, como bem notou o referido teórico:

Os modos literários, na sua invariância, articulam-se polimorficamente com os textos literários concretos e individualizados pela mediação dos géneros literários. Os géneros literários (...) são constituídos por códigos que resultam da correlação peculiar de códigos fónicos-rítmicos, métricos, estilísticos, técnico-compositivos, por um lado, e de códigos semântico-pragmáticos, por outra parte, sob o influxo e o condicionalismo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais (Aguiar e Silva, 1990: 390 - 391)⁸.

Os géneros serão, pois, categorias do domínio conceptual, que funcionam como filtros de aproximação e de interpretação da realidade. Funcionam como a memória do sistema literário, inserindo os textos numa tradição: “ [...] já que, sem a *memória* do sistema, sem as regras e convenções dos seus códigos, o autor não produziria textos literários, nem o leitor estaria provido dos esquemas hermenêuticos que o habilitam a ler e a interpretar esses mesmos textos no âmbito do quadro conceptual e institucional em que se situa a literatura⁽¹¹⁸⁾ (Silva, 1990: 392).

A opção pela categoria genológica compreende-se, assim, pelo facto de que o “fantástico” vai sofrendo variações em conformidade com o enquadramento sociocultural que o enforma e com os vários autores que em cada momento o atualizam nos seus textos.

A noção de género também não se afigura como uma realidade consensual e estanque, pois, enquanto categorias vazias, os géneros literários estão em constante mutação, face ao profícuo diálogo que mantêm com cada obra que os integra. A este propósito, Todorov esclarece que: “A definição dos géneros será pois um vaivém contínuo entre a descrição dos factos e a teoria na sua abstração” (1970: 22). Convém esclarecer que, no presente trabalho, o “fantástico” será perspectivado enquanto género.

⁸ Cf. SILVA; Vítor Manuel de Aguiar, *Teoria da Literatura*, 1990.

Perante qualquer texto pertencente à “literatura”, cumpre respeitar uma dupla exigência. Em primeiro lugar, não devemos esquecer que ele manifesta propriedades comuns ao conjunto dos textos literários, ou como um daqueles subconjuntos a que chamamos precisamente géneros. Dificilmente se poderá hoje defender a tese segundo a qual tudo na obra é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, facto sem nenhuma relação com as obras do passado. O individual não pode existir na linguagem, e a especificidade de um texto torna-se automaticamente a descrição de um género, cuja única particularidade é a obra em questão ser dele o primeiro e o único exemplo. Em segundo lugar, um texto não é só o produto de uma combinatória pré-existente (combinatória constituída pelas propriedades literárias virtuais), é também uma transformação desta combinatória.

A literatura contemporânea não está completamente isenta de distinções genéricas, simplesmente essas distinções já não correspondem às noções legadas pelas teorias literárias do passado. Mais ainda: manifesta-se a necessidade de elaborar categorias abstratas que possam aplicar-se às obras de hoje. De uma maneira mais geral, não reconhecer a existência dos géneros equivale a pretender que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os géneros são precisamente esses entrepostos através dos quais a obra se põe em comunicação com o universo da literatura.

Colocamo-nos, pois, predominantemente, neste trabalho, sem descurar, de modo nenhum, os aspetos vocabulares no interior da obra literária, nas características semânticas, hermenêuticas, compreensivas do “sentido da obra.”

3. A instabilidade do conceito

O género “fantástico” tem suscitado reflexões a vários níveis (como acima já foi descrito), já que o seu ângulo de enfoque foi-se moldando conforme a época, o autor, a obra e os próprios critérios editoriais, sem escamotear que o “fantástico” não é exclusivo da esfera literária, infiltrando-se em várias outras áreas artísticas, com especial destaque para o cinema e a pintura. Estas duas artes, em particular, são prevalentes no diálogo intraliterário de Ana Teresa Pereira.

Cada autor atualiza o “fantástico” de forma ímpar e a esta originalidade não são indiferentes nem a sua cultura nem a visão do que o rodeia, o que concorre para que, sob a etiqueta do “fantástico”, caibam textos totalmente díspares e, por vezes, não pertencentes ao género⁹.

Apesar das polémicas que anima desde o seu alvor, bem como as áreas que mantém ainda por perscrutar e conexões mais recentes com a ficção científica, o “fantástico” sofre um forte impulso e significativas mudanças de análise nas últimas décadas do século XIX e início do século XX.

Assim, começaremos por falar do fantasma, um elemento marginalizado pelos teóricos devido à sua labilidade. Tal elemento pode nem existir de forma precisa nos textos ditos fantásticos, mas é possível detetá-lo porque pode surgir como uma atmosfera fragmentária que envolve a personagem insidiosa e misteriosamente.

Recuando no tempo, é de realçar a longa tradição que o termo possui por domínios marginais à literatura. A filosofia grega utilizava-o como imagem mental por oposição a conceito. Mas já entre os estoicos ganhou um cariz de representação onírica que colocava em destaque a origem etimológica e o aproximava de seres em «aparição». É aqui que a tradição popular, nas línguas românicas, integrará o termo, rodeando-o de obsessões e pavores que a variedade de designações na nossa língua pode revelar: espectro, lobisomem, avantesma, espíritos, vampiro, esqueleto, duende, quimera, alma do outro mundo, alma penada, alma errante...

Estas designações não têm correspondência exata e relevam, por vezes, de uma «norma» linguística diferente.

No ensaio *Metamorfoses do Fantástico na obra de José Régio*, de Duarte Faria¹⁰, é possível intuir o modo percetivo reacional que caracteriza o fantasma como uma esfera fundamental de alteridade. O fantasma ocupa um espaço paradoxal. Não implica forçosamente visão. Uma personagem sofre a *aparição* tornando-se a personagem atingida. Logo, o fantasma é a inserção, como objeto, de um *outro* envolvendo-o na atmosfera da possessão. Entra enigmaticamente com dois sentidos contrários: irrupção e intrusão. No primeiro sentido, o fantasma caracteriza-se por uma misteriosa origem na própria personagem donde irrompe para uma aparente exterioridade.

⁹ A *Antologia do Conto Fantástico Português* é um bom exemplo desta afirmação, como se conclui das palavras do seu editor: “O critério adotado, embora amplo (isto é, sem o rigor de uma escrita ortodoxa), permitiu que tão-só fossem incluídos aqueles textos que mergulham numa atmosfera de estranheza e em que se manifesta a irrupção de elementos insólitos ou inexplicáveis.

Assim, tanto figuram no volume composições que se inscrevem no domínio da literatura ‘negra’ como as que se colocam sob o signo do onírico ou do sobrenatural” (Castro, 2003: 11).

¹⁰ Cf. FÁRIA, Duarte, *Metamorfoses do Fantástico na obra de José Régio*, ver páginas 6 e 7.

O fantasma de intrusão parte de uma esfera inteiramente independente da personagem para se introduzir inexoravelmente na sua interioridade. Assim, podemos afirmar que o fantasma só existe porque alguém pré-existe e percebe-o. A alteridade estabelecida concentra-se sempre no elemento *estranho*, representando uma instância de entre dois mundos ou duas ordens antinômicas. Neste momento, podemos fazer a seguinte aproximação: tal como o fantasma se indefine paradoxalmente provocando a articulação ambígua entre duas ordens antagónicas, assim a personagem do fantástico está *com*, existe *frente a*, capta algo. A personagem atingida é uma personagem possuída que pode ter como reação básica e polarizadora, o assombro. E este é espanto e interrogação, susto e ficção, perplexidade e inquietude, repulsa e sedução, numa unificação vivencial complexa. No momento de se desvendar o interior das personagens de alguns livros da autora à qual este trabalho faz referência, comprovaremos algumas destas oposições.

O interesse pela literatura fantástica, em termos teóricos, eclodiu na década de setenta, do século XX, ou, mais precisamente, com a publicação da obra de Todorov *Introduction à la Litterature Fantastique*, contudo, este não foi o primeiro trabalho crítico dedicado à literatura fantástica. Outros autores, anteriormente, já se haviam debruçado sobre o fantástico.

M. R. James, de seu nome, Montague Rhodes James, figura relevante da narrativa fantástica inglesa, mostrou-se quase sempre reservado e impreciso quanto à caracterização do tipo de discurso, temática e outras particularidades técnicas dessa classe de textos.

A sua atitude evasiva e reticente, perante a eventualidade de definir objetivamente os traços e as formas próprias de organização que condicionam o “fantástico”, evidencia-se, por exemplo, no seguinte excerto:

Tem-me sido frequentemente pedido que formule as narrativas maravilhosas, misteriosas ou sobrenaturais. Nunca cheguei a descobrir se tinha algumas opiniões a formular. Suspeito, na verdade, que o género é demasiado exíguo e especial para aceitar a imposição de princípios de grande alcance... A história de fantasmas é, no seu melhor, apenas uma espécie peculiar de conto, estando sujeita às mesmas regras gerais que se aplicam à totalidade das obras deste tipo (James, 1924: 6).

Na prática, este excerto quase nada adianta sobre o que o autor pensa do “fantástico”. O texto citado começa, aliás, por evidenciar uma completa indeterminação quanto ao preciso objeto da sua análise. Com efeito, esta breve enumeração alude a três tipos diferentes de textos literários

e àquilo que se pode considerar um grupo de géneros afins. Assim, de forma aproximativa, a expressão (“histórias de fantasmas”) corresponde a uma área importante do “fantástico”, chegando, mesmo, a ser muitas vezes usada como equivalente a ele na língua em que M. R. James escreve, o inglês. A expressão (“narrativas maravilhosas”) reporta-se, naturalmente, ao *gênero maravilhoso*, enquanto a expressão (“narrativas misteriosas”) aparenta referir o *gênero estranho*. Finalmente, “narrativas sobrenaturais” designa uma área muito mais vasta em que se inscrevem os três géneros anteriores, por vezes denominada “literatura do sobrenatural”.

Autores como H. P. Lovecraft¹¹, Peter Penzoldt¹², Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann - E. T. A. Hoffman¹³ e Edgar Allan Poe¹⁴, com os seus contos fantásticos, configuraram aquelas que seriam as marcas distintivas e os motivos privilegiados do “fantástico”. Sobre essas marcas e esses motivos se tem debruçado um vasto número de investigadores e múltiplas hipóteses de definição. Como se percebe, há um espaço em que proliferam tentativas de definição do conceito “fantástico”.

Como foi dito, em 1970, Tzvetan Todorov no seu livro *Introduction à la littérature fantastique* fez com que a crítica do género atingisse, de certo modo, a maioridade. Esta obra, que conjuga dois objetivos diversos, mas convergentes, o de formular e resolver questões de teoria literária em geral, fazendo-o através de uma abordagem sistemática do “fantástico” em particular, dá uma óbvia prioridade ao primeiro sobre o segundo. Trata-se do primeiro trabalho sobre o género que o estuda de uma forma global, integrando-o nas categorias mais gerais do discurso literário e atentando exclusivamente nos problemas da estrutura textual em si.

Na referida obra, Todorov formula a sua definição do “fantástico”, baseando-a na hesitação representada pelo leitor implícito entre aceitar ou recusar os fenómenos que o enunciado narrativo lhe propõe como sobrenaturais. Todorov refere-se não ao leitor real, mas a uma figura pelo menos implícita ao próprio texto - o narratário, recetor imediato e fictício do discurso narrativo. Esta definição já possibilita o estabelecimento muito aproximativo das características básicas do género. Por outro lado, deve-se-lhe uma delimitação de apreciável rigor entre o fantástico e o resto da literatura, em particular no tocante ao estabelecimento das linhas que o demarcam dos géneros contíguos, o maravilhoso e o estranho.

¹¹ Cf. H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1945, *Épouvante et Supernaturel en Littérature*, Christian Bourgois, col.10-18, Paris, 1968.

¹² Cf. Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill, 1952.

¹³ A título exemplificativo: *Fantasias à maneira de Callot* (1814/15); *O vaso de ouro* (1812); *O elixir do diabo* (1816)

¹⁴ Entre muitos outros títulos, refere-se: *A Queda da Casa de Usher* (1839)

A característica do “fantástico” talvez mais aceite entre os teorizadores pode reduzir-se “grosso modo” à coexistência de dois mundos, ou, avançando na mesma linha, a um conflito de duas ordens antagónicas: o insólito, o irracional, o sobrenatural e o vulgar, o logicista, o natural. Ou então poderíamos dizer: a perturbação da realidade pré-estabelecida devido à intrusão de uma outra realidade inexplicável ou misteriosa.

Apesar de algumas convergências entre os autores, as diferenças fazem-se sentir, de maneira bastante nítida, na compreensão dos próprios termos. Por exemplo, Castex escreve em *Le Conte fantastique en France*: “O fantástico caracteriza-se por uma intrusão brutal do mistério no campo da vida real” (1951: 8)¹⁵. Caillouis põe o acento na noção de conflito dizendo: “O fantástico [...] manifesta um escândalo, uma dilaceração, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real” (1966: 14)¹⁶. Louis Vax, na obra *L’Art et la Littérature fantastiques*, sublinha a ideia de que: “A história fantástica apresenta-nos habitantes do mundo real, aquele onde nós estamos, colocados repentinamente na presença do inexplicável” (1970: 5)¹⁷. Como nos apercebemos, nestas definições há sempre o mistério, o inexplicável, o inadmissível, que se introduzem na “vida real”, “no mundo real”. Um outro estudioso, Lovecraft, acentua a linha conflito-ordem sobrenatural, no que ele chama “a literatura do medo”, do modo seguinte: “uma certa atmosfera opressiva, um medo inexplicável do inexplicável e do desconhecido”¹⁸ (1968: 15). O referido autor faz depender a vigência do “fantástico” do medo, mais exatamente o medo do desconhecido que a narrativa desencadeia em quem a lê. Lovecraft define, desta maneira, a condição para que o “fantástico” fosse gerado, ou seja, o medo que atingiria o leitor. O desconhecido e o imprevisível, factos não explicáveis através da ciência, constituiriam o foco da narrativa fantástica. Este medo de que o autor fala gera-se no interior do leitor real, e, de acordo com a forma como o atinge, pode criar mais ou menos emoção, daí podermos falar em temor e terror. No entanto, depressa somos convidados a abandonar esta filiação, uma vez que nem todas as obras do género “fantástico” apelam ao medo, ao temor ou terror. Daqui se conclui que se o medo percorre muitas das páginas do “fantástico”, algumas outras ficam fora do seu espectro de ação, razão pela qual se poderá aceitar a presença do *neofantástico*¹⁹. A narrativa fantástica tradicional acentua, todavia, a propensão para a vivência do temor por parte da personagem e, por consequência, do leitor.

¹⁵ A tradução da citação é nossa.

¹⁶ A tradução é nossa.

¹⁷ A tradução é nossa.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Este termo foi cunhado por Jaime Alazraki e foi utilizado para justificar um grande número de contos do escritor argentino Julio Cortázar.

Todorov reconhece que a sua conceção de “fantástico” apresenta alguns pontos de contacto com as perspetivas de outros autores, designadamente com Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, ao colocar a tónica na perturbação da realidade pré-estabelecida devido à intrusão de uma outra realidade inexplicável ou misteriosa. Para este autor: “O fantástico ocupa o tempo da incerteza [...] é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural” (1970: 26). Esta “hesitação do leitor” é a ambiguidade que se gera em torno do jogo real/não real, como consequência das dúvidas vividas pelas personagens. A narrativa tem de ser olhada como algo credível que encaixa plenamente na existência quotidiana das pessoas, sendo esta quebrada por um episódio de ambiência sobrenatural, perante o qual aflora a perplexidade da personagem. Não se pode decidir, durante a narrativa, se o acontecimento é de natureza sobrenatural ou se trata de uma ilusão ou alucinação da personagem. O “fantástico” dura de acordo com o tempo de hesitação entre o real e o sobrenatural. Ao final de uma narrativa, caso a personagem se decida por uma saída que explique os fenómenos de modo a preservar as “leis da realidade”, a obra liga-se, segundo Todorov, ao estranho. Se os fenómenos ocorridos na narrativa puderem ser explicados pela admissão de novas leis da natureza, a obra encontra-se no género maravilhoso.

Examinando a vizinhança entre os três gêneros literários, verifica-se que “o estranho” realiza somente uma condição do fantástico. “O estranho” descreve reações, geralmente de medo, que provêm exclusivamente dos sentimentos dos personagens. A interpretação que o leitor poderá dar a esses sentimentos não desafia a razão. “O maravilhoso”, por outro lado, lança mão do sobrenatural que não provoca reações nos personagens.

De acordo com Todorov, nas obras pertencentes ao “fantástico” existe confluência de três linhas de força concernentes às dimensões verbal, sintática e semântica, conjuntamente, e à esfera da leitura.

Assim, a primeira propriedade enquadra-se no plano do enunciado e reporta-se à utilização de figuras de retórica. É daí que advém “o sobrenatural”, o que se justifica pelo facto de este ser, em última instância, fruto da própria linguagem. Por intermédio desta linguagem “o ausente”, leia-se “sobrenatural”, ganha forma. Figuras como o vampiro, o lobisomem ou o fantasma não pertencem à esfera do empírico, antes brotam do discurso, seja por meio do exagero, seja pela realização do sentido literal de uma figuração ou pelo emprego de expressões modalizantes.

A segunda característica enunciada por Todorov imiscui-se no âmbito da enunciação (diz respeito ao tipo de percepção e de reação por parte do leitor), na medida em que convoca a

presença de um narrador que se exprime na primeira pessoa. Confere ao texto literário, não obstante escapar ao rótulo verdadeiro ou falso, uma roupagem bem mais credível. Melhor dizendo, as palavras do narrador obtêm maior credibilidade que as de qualquer outra personagem, embora nos esqueçamos, quase sempre, que estamos em presença de um narrador-personagem. Com um narrador que diz “eu”, instaura-se o primado da subjetividade e, por isso, aumenta a probabilidade de o leitor vacilar quanto à crença ou não relativamente ao que é contado.

A terceira marca que Todorov aplica ao “fantástico” focaliza a atenção na irreversibilidade do tempo no processo de leitura da obra fantástica. Quer isto dizer que não é indispensável que a narrativa comporte um encadeamento gradativo dos acontecimentos até ao ponto culminante. É imprescindível, sob pena de se colocar um ponto final à estranheza que o fenómeno narrado deverá provocar, que se proceda a uma leitura seguindo a ordem pré-determinada. Se procedermos à leitura antecipada do final de uma obra pertencente ao género “fantástico”, ou mesmo de um romance policial, ao invés de ler sequencialmente do princípio ao fim, rompe-se o processo de identificação com a personagem principal.

Anteriormente já se falou no termo *neofantástico*. Este vocábulo foi cunhado pelo investigador de literatura latino-americana Jaime Alazraki e reporta-se a uma significativa parte da ficção do escritor argentino Julio Cortázar. O termo criado por Alzaraki nasce da necessidade de catalogar e melhor compreender um conjunto de narrativas que, embora polvilhadas por elementos fantásticos, se afastam em larga medida dos trilhos por onde circulam os textos pertencentes ao chamado “fantástico” tradicional.

Para ele, os textos *neofantásticos* não desejam devastar a realidade por meio da introdução abrupta de um facto *sobrenatural*, como acontecia no “fantástico” tradicional. Estes textos desejam propiciar a oportunidade de conhecer e intuir a realidade, não tencionam provocar o medo, mas inquietação ou perplexidade.

Debaixo da capa do “fantástico”, gerou-se, como vimos, toda uma amálgama de textos, cuja catalogação nem sempre foi pacífica, na medida em que este género acabava por dar arrumação a obras de natureza completamente distinta, algumas muito longe ao que atualmente se designa por literatura fantástica. Este facto deve-se, em grande parte, à neblina que desde sempre envolveu o conceito de “fantástico”, caindo-se no exagero (por vezes até na falácia) de considerar como pertencente ao género qualquer obra que apresentasse qualquer traço do “fantástico”. A título

exemplificativo, a componente aterradora de um grande número de narrativas fantásticas levou a confundir literatura fantástica e literatura de terror, como já foi mencionado.

O conceito de *neofantástico* veio, portanto, contribuir para uma clarificação dos paradigmas literários, galgando paulatinamente terreno junto da esfera da crítica, vislumbrando, já não um quadro de contornos “góticos” e medonhos, antes nivelando real e sobrenatural, perscrutando os limites e esconderijos da consciência humana, tão esquivos a qualquer sistema de leis ou regras. Basta pensarmos nas ficções de Borges, de Cortázar e, de algum modo, como veremos, em Ana Teresa Pereira.

4. O fantástico – chave de leitura de *O Lago*

Atualmente, o conceito “fantástico” vai muito mais além do que a inicial definição todoroviana de fantástico como *género* narrativo baseado numa *hesitação* do leitor; passa também adiante do sentimento de estranheza de descolagem da “persona” relativamente ao real, que, segundo Cortázar, estará naquilo que designa por “sentimento do fantástico”. Hoje, todas as definições de “fantástico” verbalizam situações narrativas literárias idênticas e partem de pressupostos comuns, tais como, e a título de exemplo, o papel do leitor perante o texto literário. Assim sendo, não é nossa pretensão uma nova definição de “fantástico”, porque as presentes se revelam mais do que suficientes para desvelarmos um universo literário peculiar de uma das escritoras contemporâneas mais produtivas neste campo - Ana Teresa Pereira.

Refletir sobre um livro segundo uma perspetiva particular pode representar um sério risco de compartimentar campos onde as significações não valem senão em função do conjunto. Daí, iniciar-se esta parte do presente trabalho através de uma análise vocabular da escrita de *O Lago* de onde “o fantástico” emerge.

Rui Magalhães, no seu livro *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, afirma:

Para se compreender os livros de Ana Teresa Pereira é necessário ir além deles mesmos, ir além da representação que, em cada momento, somos tentados a construir. Ler Ana Teresa Pereira é descer da falsa luz da imagem até à escuridão absoluta onde mesmo o confronto com os nossos próprios fantasmas é ainda uma forma de representação, de desistência, de não compreensão. De facto, não resistimos a olhar o rosto do outro, a ver nele aquilo que imaginamos (Magalhães, 1999: 9).

Passamos, por isso, a um outro nível de análise, a que chamámos imagético-simbólico.

A escrita de Ana Teresa Pereira é obscura, enigmática e os seus livros assemelham-se uns aos outros, onde até as personagens têm os mesmos nomes. Tal facto é deliberado e é consciente. A autora revela uma capacidade de ilustração literária que lhe permite manter uma mobilidade propícia à variação dentro de um movimento obsessivo. Nesse mundo fantasmático e solitário, simultaneamente belo e disforme, é que o leitor se vai reconhecer muitas vezes de volta à infância e ao sono que dorme em si.

À medida que nos embrenhamos na obra pereiriana, descobrimos que a leitura que a escritora faz da vida tem a ver com a interpretação dos filmes que viu e vê e também dos livros que leu e lê, e de que toda a sua experiência é feita não só de factos, do que lhe acontece na realidade, mas também do que acontece nesses filmes e livros. Esta “correspondência das artes” introduz-nos no terceiro nível da nossa leitura: o tema.

Em *O Lago* esbate-se de vez a fronteira entre palco e vida. Se na novela anterior (*A Pantera*), uma escritora (Kate) transformava o ator com quem se envolvia (Tom) em personagem de ficção, desta vez há um dramaturgo e encenador (também chamado Tom, o mais recorrente dos nomes-fétiches de Ana Teresa Pereira) que pretende converter uma atriz na própria essência da fugidia protagonista da sua peça. “Há algum tempo que ela usava as palavras representar e escrever como se fossem exatamente a mesma coisa”, diz-se a propósito de Kate em *A Pantera*. Essa quase equivalência torna-se agora absoluta no livro *O Lago* através de uma subtil reformulação da frase: “- Não há qualquer diferença entre escrever e representar. Também descobri isso nos últimos tempos” (Pereira, 2011: 105).

As três características que assumimos serão por nós denominadas: vocabular, imagético-simbólica e temática. Aproximam-se das de Todorov, mas diferem em alguns aspetos.

Assim, se a primeira evidencia os traços fonéticos, morfológicos e sintáticos, como a base material da escrita, a segunda e a terceira evidenciam a formalidade, isto é, o elemento de “alteração” de um código linguístico, operada pelo escritor/a. Na característica imagético-simbólica serão estudados os aspetos conotativos que a arte origina e desenvolve, os traços analógicos de sucessivas e cada vez mais abrangentes relações hermenêuticas simbólicas. Na característica temática, o horizonte último, a mundividência, a “ideia” que transmite, síntese unitária e orgânica da compreensão do texto.

Assumimos, se tal podemos ousar, uma definição sintética de “fantástico”, operativa para a classificação teórica da presente dissertação: chamamos “fantástico” à perturbação introduzida pelo narrador/a ao nível da palavra, da imagem e da ideia, que abre o texto literário para um horizonte hermenêutico “supranatural” significando “supranatural” o que excede o natural, a partir dele. Assim, iremos confrontar-nos com uma história onde surgirá a perturbação marcada pela presença da personagem Tom e o seu universo: uma casa antiga num vale “fechado” e um lago como uma imagem cósmica.

CAPÍTULO II

A palavra

1. Introdução

Neste capítulo projetamos desenvolver, em primeiro lugar, a importância da palavra e, em segundo lugar, a importância da escrita no livro *O Lago* assim como noutros títulos, conforme ficou assinalado na Introdução deste trabalho. A sua realização acontece dentro de um universo peculiar até porque a escritora segue um rumo ímpar, um estilo e escrita muito próprios, assumindo ainda, e sem pudor, uma influência temático-literária das narrativas anglo-saxónicas. De uma forma geral, as histórias de Ana Teresa Pereira testam temas, personagens, entre outros elementos de construção narrativa, comumente tipificados como pertencentes à esfera do “fantástico”.

Rui Magalhães debruçou-se sobre a questão do género dos textos da autora madeirense e, partindo da conceção todoroviana de “fantástico”, afirma que estes (à exceção de *A Última História*) “não são fantásticos no sentido normal, não são policiais, embora do ponto de vista editorial os primeiros livros da autora tenham sido publicados numa coleção policial, tendo mesmo o primeiro recebido um prémio nessa categoria” (Magalhães, 1999: 53).

Posteriormente, Anabela Sardo, na sua dissertação de mestrado intitulada “A Temática do Amor na Obra de Ana Teresa Pereira”, partilha a opinião de Rui Magalhães, embora admita igualmente uma certa dificuldade em classificar os textos de Ana Teresa Pereira, visto que o registo neles verificado se coloca entre “o real e o onírico, a objetividade e subjetividade, o realista e o fantástico” (Sardo, 2001: 120), considerando ainda a sua escrita “divagativa”.

No entanto, no artigo “O Rosto de Ana Teresa Pereira” publicado na *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, 18 (2001), Anabela Sardo faz a seguinte afirmação:

“Revelando uma notável capacidade de construção literária, que lhe permite manter uma agilidade propícia à variação dentro de um universo obsessivo e *fantástico*, a escritora aborda sempre os mesmos temas numa constância de sonho (ou pesadelo) que provoca, a quem tenta ordenar esse mundo, a entrada num labirinto de significações perturbado pela presença constante da noite e da água (o nevoeiro que tudo envolve, a chuva que não pára de cair, a proximidade do mar...), perfumado pelo cheiro obsidiante das flores, sempre presentes, pela adjacência dos animais, penetrando o território dos humanos, pela visão ambivalente de anjos e demónios. Nesse mundo fantasmático e solitário, simultaneamente belo e diabólico, longe e, ao mesmo tempo, tão perto do vulgar mundo quotidiano, personagens especiais, sempre as

mesmas, movem-se com estranha leveza, alimentando-se, sobretudo, de água, vinho, pão escuro, queijo e morangos. E é neste universo que o leitor se vai reconhecer de volta à infância e ao sono que dorme em si” (Sardo, 2001: 31).

Por outro lado, Eduardo Prado Coelho, no seu artigo “O que morrerá comigo quando eu morrer” parece não ter quaisquer dúvidas quanto ao género dos textos pereirianos ao incluí-los na narrativa fantástica:

“Ana Teresa Pereira partiu de um esquema vagamente policial para enveredar por uma ficção fantástica em que a paixão e a destruição andam de mãos dadas. As personagens atravessam os livros, com os mesmos nomes ou outros. As referências literárias ou fílmicas, aliás insistentes, andam quase sempre em torno das mesmas personagens. O mais importante, aquilo que constitui a força mais exuberante e fecunda, encontramos em Iris Murdoch. Mas temos, por exemplo, Julio Cortázar. Jorge de Sena ou Dylan Thomas e William Irish. Como temos realizadores de cinema: Nicholas Ray, por exemplo; Ou argumentistas, como Tonino Guerra. Ou actores: Katherine Hepburn ou Gabriel Byrne” (Coelho, *Público*: 2005).

A escritora, numa entrevista ao *Jornal de Letras (JL)* de agosto, 2008, aparenta ignorar e contornar esta questão de classificação de género, pleiteando para si e para os seus livros um espaço singular:

“JL: Já experimentou o policial, o fantástico, a literatura infantil: sente necessidade de experimentar diferentes registos? Qual aquele em que se sente mais à vontade?

ATP: Pode parecer pretensioso, mas acho que os meus livros constituem um género.

JL: Ao fim de 20 anos de Literatura e de duas dezenas de livros publicados, construiu um universo ficcional raro, singular, inquietante e reconhecível: Qual o seu mistério?

ATP: Há escritores que tentam reproduzir o mundo exterior, outros que têm um mundo próprio. Eu acho que sempre tive facilidade em aceder ao meu mundo interior. O outro lado do espelho. O tempo, o espaço e a identidade não têm qualquer consistência. As leis são as do inconsciente, a onipotência do pensamento, a compulsão à repetição. O efeito pode ser “unheimlich”, algo que deveria ficar escondido mas vem à luz. Nunca separei a minha vida da escrita. Acho que o escritor deve dissolver-se naquilo que escreve. Nenhuma separação, ainda que se torne perigoso.”

Quando se traz para análise a palavra e a escrita desta autora, temos de lembrar que em Ana Teresa Pereira as personagens renascem como é o exemplo de Tom. Interessa-nos uma ligação entre o nada e o infinito, onde o ser já não o é para existir. Assim, a palavra é o ventre, onde se recia, infinitamente, a personagem, a história. É nela que tudo se reproduz e é aqui que renasce. O círculo da escrita é o lugar aonde a diegese regressa eternamente.

No universo dos livros de Ana Teresa Pereira há um campo da representação, onde o papel da escrita é acrescentar o significante ao significado pré-existente, através do apelo ao sentido. Tudo o que a autora constitui chega-nos até nós, leitores, como que reflexão através de um espelho. Cada personagem é reflexo de si e de uma outra, tal como o espaço ou o tempo. As histórias sucedem-se indistintas como se fossem todas versões de uma só, contudo, carregadas de originalidade. Teremos ocasião, mais adiante, de demonstrar todas estas afirmações.

Nos seus textos não existe uma só realidade, mas várias realidades, “todas as realidades”, que se interpenetram, tal como se relacionam de forma profunda com o mundo interior da própria autora, feito de livros, filmes, quadros e ideias - os diálogos que estabelece com os grandes criadores que subtendem as suas criações. O que conta não é “o mundo exterior”, mas as atitudes, as intenções, as sensações, as perplexidades, aquilo que a autora denomina o mundo interior, para utilizarmos as palavras de Ana Teresa Pereira. O seu universo literário constitui um deslumbrante espaço feérico de entrelaçados ao qual não ficamos indiferentes. A autora concebe uma escrita circular, uma espécie de reescrita de regresso aos seus fantasmas e cada livro é sempre uma surpresa já que Ana Teresa Pereira nos transporta aos mistérios da arte para a interrogar. Só é possível compreender a magia da sua escrita quando percebemos que aí se repetem os cenários, os gestos, as situações, os sentimentos... Há obsessões que se vão misturando, se tocam e trocam refazendo-se noutras histórias, ou contando outra vez a mesma de outra maneira.

Na sua escrita, os leitores são encantados pela simultaneidade da simplicidade e da complexidade. A simplicidade advém da configuração material dos livros, normalmente narrativas pouco extensas. A limitação da extensão arrasta consigo outras restrições, como, por exemplo, um reduzido elenco de personagens, um espaço limitado e um tempo “suspense” em que a vivência e a memória se interligam. No entanto, a simplicidade pode ser posta em causa se pensarmos, por exemplo, que diversos livros são compostos por mais do que uma narrativa, que podem ser lidas isoladamente ou como fazendo parte de um todo para o qual o leitor tem de

encontrar o fio condutor e daqui resulta a complexidade. A variação entre uma simplificação e uma complexificação a tal ponto elaborada que parece negar-se a si mesma é o que mais marca a relativa especificidade dos seus livros. Resta ainda perceber se esta variação é apenas uma sensação que nasce no espírito do leitor ou se, pelo contrário, é ainda algo de interno ao sistema Ana Teresa Pereira. Se a variação/alternativa é do leitor comum ou do leitor privilegiado que é Ana Teresa Pereira. A dificuldade de leitura e interpretação adensa-se não só por nos depararmos com a evidente recorrência de temas, tópicos, personagens e espaços a que se agrega a indefinição temporal das diegeses, mas igualmente pelo ambiente e convivências literárias e artísticas que marcaram a sua vida desde a infância e a escritora transportou para toda a sua obra. Estes aspetos estão na base e justificam os diálogos que estabelece com os grandes criadores que subentendem as suas criações. A este propósito, será conveniente recordar um aspeto para o qual Rui Magalhães chamava a atenção na obra *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira* e para o qual remete, igualmente, Duarte Pinheiro na sua tese de doutoramento, ou seja, que este aspeto não deve levar a que se estereotipem situações já lidas ou vistas anteriormente pelo leitor. É preciso dizer que, em Ana Teresa Pereira, a originalidade se sobrepõe, porque todas as histórias, enunciações ou referências literárias, pictóricas ou cinematográficas têm uma marca muito própria, *a marca desta escritora*.

2. O lugar da ação

A ação é a componente fundamental da estrutura da narrativa e remete a diversos outros conceitos que com ela se relacionam de forma mais ou menos estreita: a intriga, as personagens, o tempo, a composição da história. Segundo os termos de Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes:

[...] deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um desenlace (v.) irreversível. Além disso, a acção depende, para a sua concretização, da interacção de, pelo menos, os seguintes três componentes: um (*ou* mais) sujeito(s) diversamente empenhado(s) na acção, um tempo determinado em que ela se desenrola e as transformações evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados (Reis e Lopes, 1987: 13).

O Lago é um livro recente da escritora madeirense. No seu “processo de desenvolvimento de eventos”, a ação desenvolve-se em volta de um triângulo constituído por dois homens e uma mulher, Kevin, Jane e Tom. Os dois primeiros são atores numa peça escrita e encenada pelo último. Numa certa medida, é a história de um triângulo amoroso, mas quando avançamos na leitura, vamo-nos afastando dessa perspetiva.

“Tom aprendera com José Quintero que não se deve roubar pão [...] e que dirigir uma peça ou um filme é algo de tímido e interior, escondido nos bosques do nosso ser” (Pereira, 2011: 11). Assim se inicia a história de *O Lago*. Tal começo demonstra, desde logo, a importância que o recôndito do interior do ser tem, não só nesta história, mas em todas as narrativas pereirianas. As personagens são dotadas de uma atmosfera um tanto obscura, vivem dentro de si, vivem inteiramente dentro das histórias que leem, das que escrevem e das que criam para poder existir.

Esta inevitabilidade de viver dentro da história revela, igualmente, a lógica fundamental da obra de Ana Teresa Pereira. Por essa razão, *Matar a Imagem* funciona como a entrada no mito que irá ser a sua obra e que lhe permitirá escrever o(s) seu(s) duplo(s). A escritora inicia ela própria, com este livro, uma viagem simbólica que irá permitir a expressão das suas paixões e obsessões e dar início à composição de uma imagem (imagens) que o leitor assíduo irá desvendando.

Habitualmente, as personagens de Ana Teresa Pereira relacionam-se com o mundo exterior através das diferentes artes: são escritores, encenadores, atores, pintores...

Em *O Lago* destacam-se Tom, um escritor/encenador que foi ator e Jane, uma atriz que tinha optado inicialmente por ser bailarina, mas teve de desistir devido a uma lesão. A segunda é escolhida como protagonista da peça que o primeiro escreveu e vai encenar:

Tom gostava do seu riso, gostava muito da sua voz. [...] Ela estava a ler de novo, a voz ainda insegura. E então, quase sem se dar conta, Tom começou a vê-la. [...] Sentiu percorrê-lo uma forte excitação. [...] Sim, aquele podia ser o seu rosto. [...] Havia nela algo de Audrey Hepburn. E se havia alguma coisa, ele podia inventar o resto (Pereira, 2011: 12).

As personagens de Ana Teresa Pereira frequentemente sonham, arrebatadas pelo torpor do mundo real/irreal e, neste exemplo, percebe-se que Tom tenta descobrir a passagem entre o “real” e o outro real, o seu mundo interno.

Uma outra característica que encontramos na escrita da autora é a solidão e o isolamento em que vivem as personagens. Habitualmente, apercebemo-nos logo no início de cada narrativa, que as personagens estão sós, parecem destinadas a enfrentar obstáculos e terão de lutar com as dificuldades que se vão apresentando ao longo da história. Em *O Lago* conhecemos Jane, uma jovem que está praticamente sem trabalho e desacreditada com a própria vida:

Tom conhecia aquele cansaço. Não era o cansaço de quem trabalhara muito naquele dia, de quem trabalhara muito na véspera, mas a simples dor de estar vivo. [...] O trabalho num bar para pagar os estudos, um ou dois bons papéis, inúmeras audições e depois nada. [...] Jane não acreditava em contos de fadas. [...] Mas no fundo não esperava nada (Pereira, 2011: 11 e 17).

Sobre a peça de Tom, o trabalho de encenação e preparação da atriz é o mais importante. A peça vai sendo reescrita durante os ensaios, a partir da interação com os atores. Quando ele vê Jane a coxear levemente à saída do teatro, interroga-se se o coxear pertence à atriz ou à personagem; torna-se evidente que não há fronteiras entre a arte e a vida. Obsessivo, Tom imaginou uma mulher na cabeça, no papel, e necessita de um corpo que se lhe adapte, “material para ser modelado”. Agora tudo será mais fácil. A partir daquele momento, sente que encontrara o que durante muito tempo o perturbava - o ser com quem sonhara e que desejava gerar. A Tom, “sempre o seduzira a história de Pigmalião”. Ou seja, só concebe amar um ser por si criado. E se escolhe Jane, apesar da sua inexperiência, é porque ela tem “alguma coisa de Audrey Hepburn” (a protagonista de *My Fair Lady*).

Uma versão moderna do mito de Pigmalião é a peça de George Bernard Shaw, *Pigmalião*, ou *My Fair Lady* em que, em vez de uma estátua transformada em mulher, temos uma mulher do povo transformada em mulher da alta sociedade. A peça é também um musical e um filme, ambos de grande sucesso. A versão mais antiga da lenda de Ovídio (Mito de Pigmalião), a peça de teatro com o mesmo nome e o referido filme constituem uma espécie de «background» conducente aos acontecimentos que se desencadeiam na narrativa de *O Lago*: “Mas, se a queria mesmo, tinha de criá-la. Ele criara-a no papel. Agora precisava de um corpo. Material para ser moldado” (Pereira, 2011: 14). Pigmaleão era um escultor e rei de Chipre que se apaixonou por uma estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal. Segundo a lenda, a deusa Afrodite,

apiedando-se dele e atendendo a um seu pedido, não encontrando na ilha uma mulher que chegasse aos pés da que Pigmaleão esculpira, em beleza e pudor, transformou a estátua numa mulher de carne e osso. Também Tom, que há muito aguardava concretizar a sua criação, irá esculpir a mulher com quem sonhara e a quem já amava:

Apaixonara-se por Audrey Hepburn quando vira *My Fair Lady*. Sempre o seduzira a história do Pigmalião. Apaixonava-se de vez em quando, mas tinha consciência de que a outra pessoa era só alguém com quem viver uma fantasia. Só podia amar de facto um ser criado por ele. [...] Algumas vezes convencia-se de que o que faltava, além de um terrível segredo que ele mesmo não intuía, era a rapariga. Ele conhecia tudo a seu respeito, excepto o seu rosto. [...] Quase não sonhava com outras coisas. No fundo era um fanático, sempre o fora.

Acordava à procura dela, e com uma certeza. Ela seria tão bonita. De uma forma profunda e tortuosa, estava apaixonado por ela. Tanto quanto podia estar apaixonado por alguém (Pereira, 2011: 26 e 27).

Num enredo de aparência simples, assistimos à aproximação entre Jane, uma atriz e ex-bailarina que transporta a marca do seu falhanço (um dia caiu do palco e feriu o tornozelo; por isso coxeia ligeiramente quando se sente “perdida” ou “com medo”), e Tom, o dramaturgo/demiurgo à procura de transcendência: “Queria um mundo que fosse completo e perfeito em si mesmo. Como um buraco no universo” (Pereira, 2011: 27).

Jane, a futura atriz de Tom, tenta a sua sorte em audições abertas, mostra-se insegura e receosa no dia daquela audição até porque “não acreditava em contos de fadas”. É considerada o unicórnio do pai, quando o narrador nos apresenta uma retrospectiva da sua infância e adolescência. Este símbolo da virgindade é uma figura mitológica muito bela tal como Jane nos vai ser descrita pelo narrador. Na autora em estudo, estas figuras revelam o conhecimento/erudito das histórias míticas (do cristianismo e da mitologia clássica), convocando a estranha presença de fadas, de deuses, de anjos. É através da personagem feminina que o leitor contacta de imediato e é através dela que a narrativa se desenvolve e se vai desvendando e é ela que nos vai dar a conhecer Tom, pela carência que o mesmo tem de Jane.

Nesta, como noutras narrativas, a personagem feminina é o elemento necessário para chegar a Tom, porque, embora a personagem feminina nos pareça a protagonista, por detrás dela está Tom e é para ele que tudo afluí, é ele que vai determinar as regras.

Jane estudara dança desde os cinco anos e tornou-se dançarina. Um dia, nos treinos, feriu-se e não pode voltar a dançar.” Nunca mais”. Amava o teatro, o pai levava-a a ver algumas peças quando ainda era criança. “Então resolveu estudar teatro”. “ E trabalhava muito, não só nas aulas mas à noite [...] até perder as forças. Um princípio de fanatismo. Este fragmento textual constitui, desde logo, um indício do futuro da personagem. A verdade é que este fanatismo a faz acreditar numa oportunidade no teatro, e ela sabe que trabalharia a ponto de se transfigurar “Teria passado, completamente, para o outro lado”.

Deste modo, compreendemos que haverá como que uma perda de pele, análoga à das cobras, à medida que o papel que Tom reservara na peça que escrevera for entrando em Jane. Esse circuito de vidas fictícias tem implicações e convoca ressonâncias na ficção de Ana Teresa Pereira, enquanto vestígio e possibilidade de sentido.

Ficamos agora com a percepção de ter entrado na ambiguidade necessária ao género “fantástico” – o sobrenatural irrompe no mundo natural das personagens, nunca é racionalizável, ou seja, como teremos ocasião de verificar mais adiante através das personagens, Jane irá manter-se nessa linha impercetível que separa o real do sobrenatural.

No capítulo 3 do livro, a narradora dá-nos a conhecer alguns traços importantes sobre Tom: Tom não tinha muitos amigos. Não dava grande importância à amizade, à família ou ao amor: “Quase esquecera o rosto da mulher com quem estivera casado durante dois anos. E não havia dúvida de que fizera bem em não ter filhos. Gostava dos livros e dos cães que tinham partilhado a sua vida; de personagens e de actores” (Pereira, 2011: 26). Não há dispersão na vida de Tom, há concentração na medida em que este dramaturgo tenta alcançar um objetivo (moldar de forma obsessiva uma atriz, Jane, até ao ponto em que se irão esbatendo todas as fronteiras entre a realidade e o teatro). Esta centralização de Tom detém-se na sua escrita de contos muito parecidos uns com os outros, histórias que poderiam ser transformadas em peças de teatro e através das quais este personagem irá almejar chegar ao seu ser completo: “ Eram muito parecidos uns com os outros, o que não tinha nada de mal. Não se importava de ser uma espécie de psicopata, que vive o mesmo delírio uma e outra vez, acrescentando qualquer coisa, cortando qualquer coisa, até um dia criar, não algo de perfeito, mas algo de inteiro” (Pereira; 2011: 24).

Desta passagem fica-nos a sensação de uma vivência interior de Tom, um espaço do vazio que circula na sua alma, uma melancolia sempre concentrada no mesmo: “Começou a andar ao longo do rio, com o vento a bater-lhe no rosto. Lembrou-se das manhãs cheias de luz e das noites de nevoeiro em que caminhara ao longo do rio, pensando na peça. Pensando nela” (Pereira,

2011: 15). No entanto, a atitude acima referida irá modificar-se a partir do momento em que o personagem sente extrema ansiedade por ter encontrado o ser que irá aperfeiçoar e deseja reescrever a peça para a adaptar a Jane. Tom ficará mais forte e mais enérgico, demonstrando, assim, a capacidade de concentrar em si todos os paradoxos.

Na peça que Tom deseja expor através da dramatização, o cenário apresentado constitui um espaço que aparenta representar o mundo real, mas ao mesmo tempo é indefinido e contém a subversão do real a qual se deixa insinuar aos poucos. A este propósito, vejamos o seguinte exemplo:

A peça era talvez a melhor coisa que escrevera até à data. No princípio parecia simples, depois tornava-se muito densa. Duas crianças num bosque: essa era a imagem que tinha antes de começar. Duas crianças a andarem num bosque, em terreno familiar, e depois mais fundo, onde fazia escuro, e era perigoso, e não havia caminho de volta.

Algumas vezes convencia-se de que o que faltava, além de um terrível segredo que ele mesmo não intuía, era a rapariga. [...]

Acordava à procura dela, e com uma certeza. Ela seria tão bonita. De uma forma profunda e tortuosa, estava apaixonado por ela. Tanto quanto podia estar apaixonado por alguém (Pereira, 2011: 27).

Está assim criada uma atmosfera perturbadora pela introdução de elementos que contêm uma determinada carga de ambiguidade e terror (o bosque, a escuridão, o fundo, o caminho sem volta), o que vai criar transtorno/desordem ao leitor.

Podemos concretizar esta afirmação, recordando uma passagem do livro *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov:

Uma outra solução, muito mais frequente entre os teóricos, consiste em se colocar, para situar o fantástico, na perspectiva do leitor: não o leitor implícito ao texto, mas o leitor real. [...] Para Lovecraft, o critério do fantástico não se situa na obra mas na experiência particular do leitor e esta experiência deve ser o medo. ‘A atmosfera é a coisa mais importante porque o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga mas a criação duma impressão específica. (...) Essa a razão por que devemos julgar o conto fantástico não tanto quanto às intenções do autor e dos mecanismos da intriga como em função da intensidade emocional que ele provoca. (...) um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta um profundo sentimento de ansiedade e de terror, a presença de mundos e de poderes insólitos’. Este sentimento de medo ou de perplexidade invocam-no

frequentemente os teóricos do fantástico, mesmo que a dupla explicação possível seja a seus olhos a condição necessária do género (Todorov, 1977: 34).

A peça de Tom decorre num só cenário (alpendre, paisagem de neve, lago ao fundo), com um homem e uma mulher a conversarem, “um sentimento de solidão”; “em terreno familiar”, e depois “mais fundo, onde fazia escuro, era perigoso, e não havia caminho de volta”. Para que o enigmático/perturbador do texto liberte a sua corrente subterrânea de horror, pode ler-se: “Debaixo das palavras, como um curso de água, uma corrente de medo, quase de horror; mas talvez houvesse felicidade no horror” (Pereira, 2011: 33). É preciso que Jane seja “completamente” a personagem e passe “para o outro lado”. Uma metamorfose que vai acontecer no lugar onde a peça foi escrita: a única casa de um “vale maldito”, isolada do mundo pelos rigores do inverno. É ali que Tom esculpe tudo: um passado, memórias, gestos; um dia que se repete, sempre igual. Esta aproximação a “algo de abstracto” (talvez divino) exige uma “espécie de loucura”, o encerramento num território assombrado. E na literatura portuguesa ninguém conhece melhor tais rarefeitas paragens do que Ana Teresa Pereira.

Ao longo dos ensaios, Jane sente-se atraída por Tom, apesar de sentir algum perigo nesta proximidade. Percebeu que Tom escrevia sem saber o fim das suas histórias, mas não se apercebeu sobre o fim reservado para uma relação que viesse a nascer entre eles. Tom vai moldando Jane “Ela era só material para ser moldado”. Assim, Jane corta o cabelo e recupera a sua cor original, devia puxá-lo para trás das orelhas e prendê-lo com um gancho de cada lado (convém lembrar que ele tentava criar outra Audrey Hepburn), não devia disfarçar o sotaque do País de Gales, deixou de usar o seu perfume habitual até descobrir o cheiro da personagem (mais tarde sabemos que o cheiro era uma mistura de pêsego e flores), tinha de usar uma pulseira de prata escurecida comprada por Tom. Apesar destas alterações, sentia medo e insegurança e é Kevin que a vai encorajando e ajudando, chegam mesmo a criar uma relação mais de cumplicidade do que de amor, talvez mais de ajuda e companheirismo.

No dia da estreia da peça, Jane perde-se na personagem- “Era como se já não estivesse ali”. E é a partir desse dia que inicia uma relação amorosa com Tom. A atriz torna-se sua amante e coloca-se à mercê de um deus sinistro, alguém que só podia amar “um ser criado por ele” e que “não separa o palco da vida”. “Tinha de ser organizado, embora reconhecesse o papel do instinto naquela história. Ainda estava a trabalhar na personagem. E Jane tinha de desaparecer, completamente, na personagem” (Pereira, 2011: 96).

Capítulo a capítulo torna-se quase tangível “uma espécie de loucura” em que o medo se torna informe, mas determinante. “O medo era parte do processo, talvez fosse mesmo necessário.” Então Tom leva-a a conhecer a sua casa rodeada de montanhas que se situava num vale, “o seu mundo”. A preparação da atriz prolonga-se fora do teatro, através da relação entre esta e o encenador, na casa que este um dia adquirira num vale “completamente fechado e longe de tudo. Como um lugar sagrado, sozinho, sem qualquer ligação com o resto do mundo” (Pereira, 2011: 73). É aqui que Jane vai sofrer a sua completa transformação. Sente que já estivera naquela casa, confunde-se, e é neste espaço que a sua vida vai confluindo para um palco que reproduz um lugar real (por um lado, a cabana, por outro lado, um alpendre rodeado de neve) em que dois amantes vão, “mais fundo, onde fazia escuro, era perigoso, e não havia caminho de volta.” Daí as palavras da personagem:

- Eu já estive aqui. [...]
- Todas as noites” (Pereira, 2011: 81).

Para o emergir de uma atmosfera misteriosa, fantasmagórica e até mística que Jane terá de passar para chegar à personagem construída por Tom, concorrem também os elementos fantásticos (já acima descritos) convocados por uma penetrante sugestão de comunhão panteísta com a natureza (o bosque, o lago, a neve, as montanhas, o vale).

Também é neste espaço onde está situada a casa, que se faz referência aos mecanismos da criação. Não se processa por meio de digressões metaliterárias sobre o tema, mas antes pela aproximação à - ou dir-se-ia até pela participação na - figura de Deus. Pelo facto de esta figura ser imanente tanto às personagens como aos espaços em que se movem e à sua vida de todos os dias, não se trata de uma aproximação propriamente religiosa, mas existencial. Deus está presente porque tudo é como ele na medida em que cria e se recria como ele, correspondendo a criação a um modo de expressão:

- Alguma vez tinhas ido tão longe?
- Com uma actriz?
- Com um actor.
- Talvez não.
- Porquê eu?
- Tom ficou pensativo.
- Suponho que tem a ver com a peça.
- Porquê?

- Nunca estive tão próximo.

- De quê?

Ele hesitou.

- Só próximo. É algo de abstracto.

- Próximo de Deus-disse ela.

Ele olhou em volta para aquele mundo branco e fachado.

- É uma paisagem religiosa.

- Sim.

[...]

- Nunca pensei tanto em Deus. Como penso aqui (Pereira, 2011: 97).

Nos últimos capítulos de *O Lago*, há muitas referências bibliófilas e cinéfilas pelo facto de Tom “forçar” Jane a ver filmes e a ler os seus livros de infância; este era agora o seu “trabalho de casa”. “Esperava que ela comentasse os livros e os filmes que trouxera de Londres” (Pereira, 2011: 96). E é a partir daqui que assistiremos à transfiguração completa de Jane, esta torna-se uma figura fantasmática. O fantasma de intrusão parte de uma esfera inteiramente independente da personagem para se introduzir inexoravelmente na sua interioridade. O interior de Jane entra em tal ambiguidade identitária que por todo o seu ser ecoam memórias de personagens de filmes e livros. Jane atinge o auge e perde-se. A atmosfera do que se passa dentro de si é superior àquilo que Tom imaginou criar. Há aqui um facto consumado – a abolição das fronteiras entre arte e vida através da conversão ou descoberta de Jane na personagem de Tom. Na ficção de Ana Teresa Pereira, o inexplicável/monstruoso acontece e insinua-se nos sujeitos, ganha presença no progressivo desenhar das personagens, absorvendo-as.

Este momento coincide com o fim do inverno. Sem mais nada dentro de si a não ser as memórias da personagem e uma “missão” a cumprir (a atuação no teatro), Jane dá um passeio pela neve. Dentro de si, encontra só o conjunto de memórias baseadas em livros, filmes e quadros de que Tom dotou a personagem, as quais ao mesmo tempo se confundem com as memórias de Tom, por sua vez tão semelhantes às memórias de outras personagens de Ana Teresa Pereira: “Memórias. Tinha de encontrar um sentido para o que estava a acontecer. Algumas imagens soltas. Uma pintura em madeira, uma madona numa árvore. Um ícone de bronze que alguém punha numa mala antes de viajar. Uma pequena árvore de fruto. Mas a árvore de fruto estava num quadro. Um teatro” (Pereira, 2011: 115). Neste momento, Jane é só o que vai fazer: representar.

Procuraremos agora apresentar, através de algumas passagens de *O Lago*, a forma com a nossa autora trabalha a palavra, quais as palavras usuais a nível vocabular e a disposição das palavras sob o ponto de vista sintático.

Reportamo-nos, neste momento a um capítulo do nosso livro intitulado “A primeira neve”. Ao longo do excerto selecionado, percebemos que há alguma descrição, pouco diálogo e que o modo de expressão dominante é a narração. A um segmento inicial de narração, segue-se uma frase de descrição associada, primeiramente ao espaço que as personagens visualizam e, seguidamente, à aparência das mesmas. Em ambos os excertos descritivos referidos, as palavras mais utilizadas são os verbos, onde predomina o pretérito imperfeito, e o nome. É legítimo afirmar que o adjetivo não é uma classe de palavra essencial em Ana Teresa Pereira. Já os nomes são marcantes e fazem parte integrante das palavras da ficção da referida autora. A título exemplificativo encontramos: “neve”; “montanhas”; “livros”; “camisola”; “saia”; “casaco de malha”; “blue jeans”. As palavras relacionadas com a roupa revelam o que interessa à autora, demonstram a imagem exterior da personagem, parecem ser o seu quotidiano. A repetição das mesmas levam-nos a dizer que esta é uma forma de delinear a identificação das personagens que exteriormente são sempre simples, embora dotadas de grande beleza. Esta beleza vai irradiar no espaço circundante para onde se dirigem Tom e Jane (a casa) e demonstram a cumplicidade e o relacionamento mágico entre a natureza e a personagem. Daí que, para além de encontrarmos “neve” e “montanhas”, encontramos “vale”, “pedras”, “árvores”, “lago” e “jardim”. Todos estes nomes são recorrentes na narrativa pereiriana e fazem parte dos espaços exteriores por onde as suas personagens caminham.

“ Ele deixou o carro junto a um pequeno barracão de madeira. Atravessaram o jardim, contornaram as últimas árvores e então viram a casa por inteiro. [...] Olhou para trás, para o lago ao longe” (Pereira, 2011: 79). Neste fragmento narrativo temos o barracão, o jardim, a casa e o lago. A casa de Tom era circundada por um jardim, espaço habitual das histórias de Ana Teresa Pereira. Este, como os jardins das outras histórias, é fundamental para nos indicar as estações do ano:

- A primeira vez que vim aqui foi no Outono. As folhas das árvores estavam vermelhas. O lago estava cheio de folhas.
- E o jardim da casa.
- A segunda vez foi em pleno Inverno e estava a nevar. [...] E o vale ficou coberto de neve durante algumas semanas.
- E a Primavera?

- Chega muito cedo. Nunca vi tantas flores a abrirem caminho entre os restos de neve (Pereira, 2011: 78).

Os elementos acima mencionados são essenciais porque criam relações com as personagens e com a história em si. Para além da água, do jardim e das flores, que são uma presença constante, Ana Teresa Pereira escreve sempre sobre casas, casas antigas e abandonadas:

A casa era encantadora. Uma casa num velho filme inglês a preto-e-branco, com cadeiras confortáveis e uma lareira acesa em muitas divisões, quadros que representavam charnecas e ribeiros, cortinas simples que estavam quase sempre afastadas deixando ver o jardim, o nevoeiro e a neve. Uma casa que fazia pensar em manhãs de Natal e pessoas que saíam agasalhadas para assistir à missa na aldeia próxima.

Era o lugar mais silencioso que se podia imaginar (Pereira, 2011: 79).

Nesta passagem conhecemos a casa por dentro e em capítulos subsequentes a autora, como é habitual na sua escrita, dar-nos-á conta da biblioteca, um dos espaços interiores mais importantes da sua narrativa porque é aqui que as personagens vivem de ambientes e intimidades literárias. Posteriormente, também nos é dada a conhecer a cozinha, um espaço praticamente sem descrição a comprovar a simplicidades das refeições das suas personagens: “café”; “buns”; “torradas”; “sopa” e “fruta fresca”. Os espaços da casa são uma forma de viver a vida por dentro, uma forma de ver o mundo por dentro.

Ana Teresa Pereira não se embaraça em frases muito longas na sua escrita. Assim, ao longo do seu tecido textual há frases curtas, e a ordem direta das palavras é regra geral. No caso de existirem frases mais longas, são seccionadas por pausas (vírgulas e pontos). Algumas passagens sucedem-se com uma relativa velocidade na ânsia de prosseguir o enredo. Temos o exemplo da utilização de elipses e sumários, principalmente nas passagens de apresentação das personagens.

Em relação aos diálogos, são apresentados com frases curtas, parágrafos breves e as falas tornam-se enigmáticas a ponto de, por vezes, termos dificuldade em perceber a que personagem pertence a reprodução da fala. Daí podermos afirmar que uma outra característica dessa escrita é quase não utilizar os verbos declarativos na construção do discurso direto. Assim, na ausência destes verbos, cabe ao leitor, com o apoio dos recursos gráficos, intuir a força da narração em discurso direto. O discurso direto aparece frequentemente nas narrativas e torna-se expressivo

porque a autora faz emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador das falas:

- Há algo de ameaçador nestas montanhas.
- Eu acho-as reconfortantes.
- [...]
- Os únicos caminhos neste vale foram feitos por ti.
- E tu andas neles.
- [...]
- Não são as montanhas que me assustam- disse ela.
- Sou eu.
- Há algo em ti...
- Uma espécie de loucura. Já me disseram isso antes.
- E se nos aproximarmos mais, essa parte de ti vai tocar uma parte de mim...
- E vais enlouquecer também.
- Não enlouquecer. Outra coisa (Pereira, 2011: 81).

Parece apenas interessar o(s) sentido(s) que as palavras têm em si. O “eu” de Jane terá de empreender uma viagem para descobrir a luz interior. Trata-se de uma passagem que desperta impressões contraditórias na própria personagem. Nesta, como noutras passagens ulteriores, veremos Jane perdida em labirintos interiores, uma “presa” de Tom que a transforma no seu duplo. A casa isolada e a realidade em que esta se insere constituem a projeção do mundo íntimo de Tom. E é neste mundo belo e solitário, tão perto do mundo do quotidiano, que as personagens empreendem uma viagem cósmica a partir do seu “eu” para descobrir a luz interior:

Ele não fora à aldeia. Tinha medo de deixá-la sozinha, mesmo por umas horas. Aquele pequeno mundo, e ela, precisavam da sua consciência para existir. Se fosse embora, tudo aquilo começaria a desvanecer-se. E ao voltar encontraria um vale como os outros, com casas e pessoas, e sem ela, sem ela.

E era sempre o mesmo dia. Tom podia ver que ela não tinha qualquer memória do dia anterior [...].

Tom esperava por ela, e quando vinha começavam de novo... E ele perdia-se. Durante duas horas, estava perdido num lugar estranho, no fundo de um bosque. Aquilo estava para além de representar, ou talvez fosse pela primeira vez representar. Aos poucos começou a acreditar na segunda possibilidade. Até agora, e toda a sua vida ele estivera só a ensaiar (Pereira, 2011: 120).

“ Uma das tópicas fundamentais do processo de relação com o outro consiste na enunciação metafórica da relação de enunciação sob a forma do “alimentar-se do outro” (Magalhães, 1999: 71). Encontramos este “ alimentar-se do outro” em vários pontos dos livros da nossa autora. Para além da situação exemplificativa da criação do duplo acima referida, percebe-se que Jane, dentro de si, encontra só o conjunto de memórias baseadas em livros, filmes e quadros de que Tom dotou a personagem, as quais ao mesmo tempo se confundem com as memórias de Tom, por sua vez tão semelhantes às memórias de outras personagens de Ana Teresa Pereira: “Memórias. Tinha de encontrar um sentido para o que estava a acontecer. Algumas imagens soltas. Uma pintura em madeira, uma madona numa árvore. [...] Um teatro” (Pereira, 2011: 115).

Remetemo-nos agora à utilização do verbo, que conforme já foi escrito, tem grande importância pelo facto de conferir ação e um valor expressivo à narração. Percebemos que os leves momentos de descrição contêm os verbos, principalmente, no pretérito imperfeito. Este tempo verbal, como o próprio nome indica designa um facto passado, mas não concluído. Encerra uma ideia de continuidade, de duração do processo verbal mais acentuada do que os outros pretéritos, daí a sua utilização especialmente em descrições e narrações de acontecimentos passados.

O mesmo tempo verbal leva a autora a empregá-lo, quando o narrador, pelo pensamento, nos transporta a um acontecimento passado e o descreve como se fosse o presente: “Isso tinha sido há uma semana. A casa era encantadora [...] na Primavera havia muitos pássaros, mas agora tornava-se raro ouvir algum” (Pereira, 2011: 79).

Relativamente aos momentos de narração, percebe-se que também o pretérito imperfeito é utilizado por exprimir uma ação passada habitual ou repetida (imperfeito frequentativo): “Tinha medo de deixá-la”; “[...] e ela, precisavam da sua consciência”; “ E era sempre o mesmo dia”; “ Tom podia ver que ela não tinha [...]”; “[...] que todas as manhãs começava a existir”; “ Tom pensava que tinha a ver com o tempo”.

Importa também fazer uma breve referência à expressividade dos verbos utilizados, através dos quais se criam imagens de situações inéditas: “[...] a neve espalhava a sua luz branca”; “[...] duas crianças perdidas num bosque”; “Estavam prisioneiros no vale. As montanhas tinham-se aproximado, as árvores eram fantasmas”.

Passamos agora a outro livro de Ana Teresa Pereira, cuja temática se aproxima da nossa. “Numa manhã fria”²⁰ é o primeiro conto da antologia de *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*. O conto inicia com a história de uma herança deixada por um “avô” a Lizzie, Miranda, John e Kevin. “A noite passada sonhei que tinha voltado à casa do avô” (Pereira, 2009: 11). Com esta passagem, é perfeitamente demonstrado que as personagens preferem o estado onírico, o irreal, ao real, fazendo com que o leitor hesite em verificar se aquilo é fruto da imaginação da personagem ou é vivido na realidade pela mesma.

A partir de outros livros da autora podemos também exemplificar, como é o caso do último conto do livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar* o qual foi intitulado da mesma forma ou ainda a parte final da novela *A Linguagem dos Pássaros*, na qual a personagem feminina passa alternadamente de estados oníricos e delíricos à realidade em si, causando um certo grau de ambiguidade quanto ao desfecho da história. Todavia, mais do que um mecanismo de construção narrativa por parte da autora, o onírico é um espaço que as suas personagens anseiam e ambicionam, e é quase somente ali que a sua existência é possível; não se trata necessariamente de substituir o real pelo irreal, mas de demonstrar que o irreal é o único pedaço de realidade onde as personagens de Ana Teresa Pereira escolhem viver nas próprias histórias. Daí o início de “Numa manhã fria” referir-se a um desejo da personagem, Kevin, em voltar a uma situação já anteriormente vivenciada, sendo que essa só é possível através do sonho: mais do que um estado temporário ou um momento, o sonho é em Ana Teresa Pereira, e à semelhança do que acontece em tantas outras histórias fantásticas, um modo de existir que ocupa largamente parte das suas histórias.

Kevin sonhou ter voltado à casa do avô, como se esse regresso constituísse o reviver de uma história passada feliz. Contudo, o leitor equivocar-se-á ao pensar que esta é uma história feliz, pelo menos, se pensar numa felicidade consubstancial tal como a sociedade contemporânea atual a entende; um leitor pouco habituado a ler as histórias de Ana Teresa Pereira deve relativizar o seu conceito de felicidade e, até mesmo, repensá-lo, pois a felicidade nunca constitui nestas narrativas um vulgar conceito universal.

Neste conto, Ana Teresa Pereira vai esboçar em uma história com um instante trágico. Pelo sonho entramos na história do avô de Kevin, intelectual, rico e solitário que, além do próprio neto, e por razões desconhecidas pelo leitor, costumava hospedar mais três crianças na sua casa,

²⁰ Neste trabalho, conforme foi indicado, recorreremos a outras obras da Ana Teresa Pereira por atentarmos que as mesmas contêm linhas significativas que poderão completar a tarefa que nos propusemos realizar.

John e as gémeas Lizzie e Miranda. Wisterial Hall é o espaço de infância destas personagens que contém muitos elementos do fantástico. Situada numa charneca cheia de pântanos e sons, tem vegetação, fica perto do mar, local perfeito para as crianças “brincarem aos fantasmas”.

Wisteria Hall é habitada também por Miss Winter, a governanta da casa e a precetora das crianças. O nome desta personagem faz lembrar-nos *Rebecca* de Daphne du Maurier e o seu desaparecimento na história também. No livro citado, o clima de mistério sobre a vida e a morte da personagem [Rebecca] atiza a curiosidade dos leitores. Também aqui a vida de miss Winter se rodeia de enigmas, especialmente porque as iniciais da caixa onde guardava o material de pintura eram diferentes das suas e também o seu desaparecimento. Fisicamente ela assemelha-se à precetora do filme “Os Inocentes” (Jack Clayton) interpretada por Deborah Kerr, sendo esta também uma história de duplos. Elemento típico da literatura gótica inglesa, a sua função na narrativa é estabelecer um elo de ligação entre as crianças e o avô. Após a morte deste último (o nome do avô permanece incógnito), deixa a Kevin, a John e às gémeas um testamento que “não tinha nada de surpreendente, pelo menos no início. Alguns legados, a amigos e servidores. Uma quantia importante para a biblioteca da cidade” (Pereira, 2009: 24). Eles *a priori* herdariam Wisteria Hall e dinheiro, mas o testamento continha uma cláusula: “A nossa herança ficaria suspensa durante sete anos. Depois, no dia 5 de Maio, deveríamos encontrar-nos em Wisteria Hall. A casa e o dinheiro seriam divididos entre os que estivessem vivos. Havia algo de arrepiante naquelas palavras. Não só porque éramos demasiado novos para pensar a sério na morte...Havia mais qualquer coisa (Pereira, 2009: 24). E é neste período de sete anos que se desenrolará a verdadeira história das personagens: duas masculinas e duas femininas em confronto. Uma casa habitada por uma governanta - MissWinter- deixada em herança. E, depois, uma cláusula que condiciona toda a história: a herança só pode ser reclamada por quem ao fim dos sete anos estiver vivo. Este pequeno conto contém todos os elementos essenciais de um tradicional conto “fantástico”, sobretudo porque se alicerça numa história de duplos, mas a autora decide condicionar a história como se tivesse sido ela a acrescentar esta cláusula ao testamento. A fim de se demonstrar que esta não é uma normal história de duplos, é criada uma teia relacional de cariz amoroso entre as personagens. Inicialmente, Kevin, narrador e protagonista, apaixona-se por Lizzie. São eles que constituem o par positivo da narrativa: ele escritor, ela pintora, e a sua relação algo duradoura é a única demonstração de felicidade real entre as demais personagens na trama:

“Quando vivia com Lizzie, nós ainda tínhamos esperança. Eu trabalhava no meu livro e acreditava nele, Lizzie pintava as suas aquarelas e conseguia vender algumas.

Lembro-me do nosso primeiro Natal juntos. O nosso único Natal juntos. (E quando os embrulhos deixam de chegar, e as luzes da árvore de Natal se apagam, compreendemos que estamos velhos) ” (Pereira, 2009: 42).

A felicidade é fugaz e, uma vez mais em Ana Teresa Pereira, o medo aliado à violência (evocada mas indefinida) leva à rutura entre o casal, e Lizzie deixa Kevin:

- A violência que há em ti pode tomar qualquer forma.
- E tu não queres estar por perto quando isso acontecer.
- Não (Pereira, 2009: 45).

Depois da rutura, Kevin, sob o ponto de vista relacional, aproxima-se de Miranda, a irmã gémea de Lizzie que, por sua vez, juntamente com John forma o par negativo da história. Miranda é bela como Lizzie, tem o mesmo cheiro a leite, o mesmo perfume suave de verão com essência de flores e laranjas; mas possui também uma sensualidade mais obscura e perturbadora.

Inicialmente Kevin, deslumbrado pela semelhança de Miranda com a irmã, procura construir também uma relação sólida com ela. Mas a negatividade presente em cada uma das personagens acaba por ser fatal para o desenlace desta narrativa, atropelando os atuais momentos de equilíbrio nas suas vidas. O desejo de perfeição ambicionado por todas as personagens, sendo esta impossível de ser atingida, leva-as à degradação. Não conseguindo ser uma atriz bem-sucedida, Miranda escolhe ser *stripper* como ulterior profissão. Kevin é expulso da Universidade e começa a escrever para um dos piores *tabloids* de Londres. Até Lizzie, abandonadas totalmente as ambições de pintora, trabalha num escritório que detesta profundamente. Quanto a John, fica desde o início na sombra; é a personagem especular de Kevin, mas mais misteriosa e selvagem do que este último. Tal como Kevin ele é escritor, mas trabalha para uma revista de viagens, visitando países tropicais em atividades suspeitas sendo mesmo preso por suposto envolvimento em narcotráfico.

É a este ponto das suas vidas que as personagens são chamadas, mais uma vez, ao lugar da infância, a casa onde tinham morado com o avô e onde, passados sete anos, têm agora que

receber a herança. Kevin decide voltar lá com Lizzie e os dois dirigem-se à charneca com uma serenidade nova, muito parecida com aquela dos velhos momentos felizes. Mas é mesmo aqui que se passa a real rutura do espelho e que, tal como comumente acontece na narrativa fantástica, nasce uma nova dúvida sobre a identidade das personagens. Deitado ao lado de Lizzie, Kevin repara num sinal que ela tem no pescoço:

“Quando comecei a sentir sono, inclinei-me para ela e afastei suavemente o cabelo para lhe beijar o pescoço. E então vi o pequeno sinal que o cabelo escondia.

Foi como se o mundo se desfizesse em bocados [...]

Conhecia aquele sinal. [...] Era visível na cama, quando eu afastava o cabelo para lhe beijar o pescoço.

Mas não era Lizzie que tinha o sinal.

A mulher adormecida ao meu lado era Miranda” (Pereira, 2009: 75).

Kevin está convencido que Miranda matou a irmã e John, mas Miranda responde que estes na realidade nunca existiram, que são fruto da imaginação de duas crianças muito sozinhas.

Este facto cria incerteza no leitor. Estamos perante um assassinato ou é só algo encenado pelas personagens? Por mais do que uma vez, Kevin afirma durante a história que tem algo dentro de si partido. Terá sido esta fratura interior a criar John e Miranda? Afinal, Kevin é o narrador da história e Ana Teresa Pereira apenas mostra a percepção dele. Kevin é a única testemunha da realidade que ele vê, condição *sine qua non*, como afirma Cristina Robalo Cordeiro, na construção da narrativa fantástica:

“A instância subjectiva, a presença de um eu, de uma figura assumida na primeira pessoa como testemunho activo ou passivo, como narrador ou, no limite extremo, apenas sugerida como destinatário ou narratário explícito, é a condição necessária à emergência do fenómeno fantástico. [...] É numa sensibilidade, num coração humano que deve ecoar uma emoção particular o desconforto, a angústia, o pânico que constitui ingrediente e sobretudo efeito de qualquer narrativa fantástica.” (Cordeiro, cf. Simões, 2007: 43).

Por fim, Kevin decide aceitar o estranho, isto é, viver com Miranda como se ela fosse Lizzie, mas tal desfecho só pode acontecer por ambos estarem a viver na casa do avô, isolados na sombra da charneca, onde tudo é e sempre foi possível.

Esta é mais uma pequena narrativa do domínio do fantástico. Ana Teresa Pereira reescreve uma nova história de duplos, na qual subjaz o tema da identidade, emergindo entre as personagens uma construção identitária estilizada. Esta construção tem como pano de fundo cenários, elementos e ambientes narrativos tipicamente pertencentes ao universo fantástico, tais como uma casa abandonada numa charneca, um avô misterioso que ao deixar uma cláusula no seu testamento condiciona todo o desenrolar da narrativa, a atração pelo *estranho/outro* como normal forma de descoberta da própria identidade, o respirar do medo, a recusa do real e o onírico como lugar primordial de vivência. A autora resgata, mais uma vez, através de uma linguagem límpida e “simples” uma estrutura densa, complexa, onde coexistem “a ternura e o terrível”, bem como o pânico de cair nesses “lugares escuros”.

Neste conto, como noutras das suas histórias, é como se num mesmo espelho uma mesma figura transparecesse continuamente de modo diverso, conseguindo ainda, e ao mesmo tempo, recriar algo que vem sendo rascunhado de livro para livro, um amor tragicamente uno e antigo entre personagens sós.

Um outro livro que desejamos fazer referência neste trabalho é *Até Que a Morte Nos Separe*. Trata-se da história de um amor que parte de um desejo de vingança, amor esse que permanecerá até ao momento em que um dos amantes mate o outro, porque por detrás do amor está a traição.

O início do livro, a que a autora nomeou “Prólogo” desempenha bem a sua função de chamar a atenção para a narrativa que se seguirá, já que deixa o leitor embrenhado em dúvidas e expectativas. O prólogo repetir-se-á no fim, mas já com a nomeação de “Epílogo”, o que nos leva à conclusão de que a temporalidade não é fator determinante na obra: o antes e o depois não são limites temporais, porque não existem nos termos que os conhecemos. As personagens vivem o tempo da noite, da sombra ou “não tempo”²¹, onde a solidão é a única realidade permitida, já que o amor é sempre sinónimo de morte, de impossibilidade.

Patrícia é uma jovem mulher que se senta todas as noites num café da cidade e que desperta a atenção de Tom, um tenente do Departamento de Homicídios. Tom segue-a, quando ela sai do bar e regressa a casa, começando a estabelecer-se uma ligação invisível nestas perseguições noturnas. É quando alguém a tenta molestar que Tom intervém e tem a oportunidade de se aproximar dela. Passa a acompanhá-la a casa todas as noites e ela sente-o

²¹ Não encontramos datas ou referências concretas em Ana Teresa Pereira, a não ser aquelas que se prendem com o dia e a noite.

como seu protetor ou mais do que isso: um e outro sentem que já se conhecem há muito tempo, a “intimidade dos estranhos” (Pereira, 2000: 25).

A partir do momento em que Tom encontrou Patrícia, ela passou a ser vital para a sua existência. Porque ela não apareceu, uma das noites, Tom procurou-a pela cidade, dentro de um círculo geográfico que ele próprio traçou, e encontrou a biblioteca onde ela trabalhava. Ela era um outro mundo, já não podia existir sem ela. Patrícia também se concentrava nele, só nele e era nele que à noite parecia ver um anjo negro.

O início da caminhada para a unidade faz-se, mais uma vez, pela concretização do ato sexual, porque é nesse momento que se encontram a si mesmos “no fundo do corpo um do outro” (Pereira, 2000: 13), mas é também a caminhada para o aniquilamento, para fatalidade a que não podem fugir. “[...] o fim é inevitável. Ambos o sabemos. Só não sabemos quando. Não podemos fugir” (Pereira, 2000: 13).

Tom tem uma cicatriz no peito e Pat quer saber a história dela: uma perseguição, ferimento, a morte accidental de um professor universitário, narra Tom. Segue-se a ida para a casa de Tom, um lugar quase irreal. Esperam-nos Emily, a filha de Tom, e dois empregados. Tom e Patrícia casam em Maio. Patrícia tenta aproximar-se de Emily que mostra alguma hostilidade. Ela é cega e tem o seu próprio mundo, povoado de histórias da literatura irlandesa, que Pat vai preencher com a narração de filmes que viu.

Um passeio no jardim leva-as, um dia, ao portão velho, trancado, para segurança de Emily, que em pequena para ali fugia, para se encontrar com as fadas. Mas o verdadeiro medo de Tom era do poço desprotegido que havia no bosque. Emily desaparecera, certa vez, durante três dias e, quando voltara, vinha toda molhada até aos ossos (como se tivesse estado todo o tempo dentro do poço).

É por causa desse mundo que ela foge constantemente para o bosque e cria círculos de pedras onde dança, como se estivesse fora do mundo real, num estado de transe ou de sonambulismo. O universo de Emily permite vozes que a chamam de noite, músicas e sons que não são reais. O lugar do poço é irreal e Pat sente-o na vontade de dormir que a assola. Mais uma vez referimos que estamos perante um verdadeiro cenário pertencente à esfera do fantástico.

O amor de Pat por Tom é cada vez mais forte. Tom já não é apenas o polícia que ela procurava à noite no bar. É o ser que a completa e estabelece a unidade. Já não lhe pode fugir, como se o amor fosse uma fatalidade. É-o pelo menos para Emily: na ausência de Pat e Tom, ela

desaparece junto do poço, como se tivesse regressado à origem, como se o poço fosse o seu verdadeiro lugar, o ventre onde ela retoma, como se tudo tivesse um sentido, uma lógica de morte, de vingança. Tom descobre, então, que Pat é filha do professor universitário que morreu por acaso atingido por uma bala disparada por ele, no meio de um tiroteio. A morte de Emily é, por isso, a vingança de Pat:

“- Pensavas matar-me.

- Não. Queria saber quem era a pessoa que mais amavas no mundo.

[...]

- Emily... Foste tu.” (Pereira, 2000:97)

Pat quis negar, mas acabou por inclinar a cabeça. Para quê dizer-lhe que os seus planos se tinham desfeito em fumo, que nunca faria mal a Emily... (Pereira, 2000: 97).

O epílogo de *Até que a morte nos separe* repete o prólogo e repete também a essencialidade da obra de Ana Teresa Pereira: Tom (o rosto que parece vir do princípio do mundo), a inevitabilidade do fim, o fechamento do círculo, a impossibilidade de fuga do centro, a força vital da sexualidade, a dualidade do ser.

Nas narrativas de Ana Teresa Pereira, os monstros encontram-se na ambivalência caracterológica das próprias personagens, escondidos nelas, aflorando em momentos especiais, originados por tensões emocionais, por desgaste, por acumulação ou por esvaziamento.

Assim acontece no conto *Até que a morte nos separe*, onde a morte espreita o fim do amor numa história de vingança meio ingénua meio friamente lúcida da jovem Patrícia que casa propositadamente com o Tenente Tom porque este acidentalmente lhe matara o pai. A persistência da memória do pai ronda fantasmaticamente criando a atmosfera irreal, corroborada pelo clima estranho e misterioso que se engendra na casa. Com a vinda de Patrícia acentuam-se as estranhas e apelativas forças emanadas das flores e das fadas que dançam no jardim chamando para o poço a filha cega do marido. A descoberta desta teia preparada por Patrícia é concomitante com a descoberta do amor, ficando o horror das mortes acontecidas sobrevoando os amantes à espera de um sinal anunciador de nova morte. Não se trata de uma mera história de vingança, pois as identificações inevitavelmente realizadas pelo leitor entre as personagens existentes e as desaparecidas ou a fazer desaparecer (ou seja, as duas filhas e os dois pais), bem como o sentimento de perda e a procura de substituição dos desaparecidos engendram uma

ambiguidade fora da realidade feita de amor e ódios. E, no final, mostra-se desapiedadamente o monstro que habita cada um dos dois “seres”, deste casal, pela monstruosidade de ambos sabermos que se matou e se vai matar ou ser morto e, no entanto, continuarem vivendo “como dois gémeos siameses, sem qualquer hipótese de viver um sem o outro, como dois seres malditos.” (Pereira, 2000: 97).

Julgamos que a imbricação significados-significantes do texto literário determina, por si só, uma reflexão sobre certos processos retóricos, em particular, semânticos e linguísticos, que encerram um forte pendor simbólico e que vão alicerçando as bases do fantástico. Sendo certo que alguns desses aspetos foram já evidenciados, é também indubitável que outros devem ser assinalados.

Se efetuarmos o simples exercício de percorrer, por exemplo, algumas passagens textuais do livro *Até que a morte nos separe*, é possível operar o levantamento de vocábulos que concretizam campos lexicais como os da noite ou da escuridão, do medo, da ambiguidade e da morte, evidenciando o propósito da narradora que, de um modo mais ou menos sub-reptício, vai disseminado pistas que conduzem a uma atitude de incerteza, por parte do leitor, face ao narrado:

Por vezes quase a esquecia, mergulhado nos seus pensamentos [...].

Não esperava ninguém, isso era claro, ou então esperava alguém que morrera há muito tempo. Ele sabia como era; mas tinha quase o dobro da sua idade, e vivera imenso, a sua vida era um longo filme negro, quando voltava ao quarto [...], e daí a pouco adormecia e mesmo os sonhos eram violentos, o perigo espreitava nas sombras, e os rostos eram estranhos [...].

E os mortos, o sono trazia a companhia dos mortos e por vezes ao despertar não sabia se estava vivo ou não.[...].

Tinha demasiada experiência em seguir pessoas para recear que a jovem desse por ele. No entanto, a certa altura teve a intuição de que ela conhecia perfeitamente o facto, de que o esperara no exterior do bar, talvez já o tivesse feito noutras noites. Se havia ali um predador era ela, e a canção na jukebox fora um isco, que ele mordera quase inconscientemente (Pereira, 2000: 17 e 18).

A preferência pelo cenário noturno e pela conotação que lhe é atribuída apontam para marcas do fantástico oitocentista. Sublinhe-se a presença de nomes e adjetivos que ajudam a criar momentos de receio: “sonhos”, “perigo”, “mortos”, “predador”, “negro”, “violentos” e “estranhos”.

A ambiguidade deriva do emprego de dois processos de escrita: o imperfeito e a modalização. Ambos os processos criam incerteza quanto à verdade da frase enunciada. Assim, em face do que acabamos de afirmar, torna-se conveniente exemplificar o intuito de ilustrar a recorrência, do ponto de vista estilístico, de expressões modalizantes do gênero “como se”, “como”, “parecia”, “lembrava”, geradoras de comparações inusitadas e repletas de simbolismo, às quais se associa com frequência a imagética animista:

O sol do fim da tarde entrava suavemente pelas janelas abertas, e o cheiro das flores do jardim pairava na sala. [...]

Emily parecera-lhe um pouco trémula e os empregados tinham um ar grave. Mas já o esperava, sabia que não seria fácil, que o gelo estava ali, debaixo da cordialidade aparente (Pereira, 2000: 57).

Mas Pat viu algo estranho no seu rosto, estava distante, mas de uma forma diferente, uma distância para dentro como se estivesse totalmente recolhida em si mesma. Pusera algumas flores no cabelo que lhe caía sobre os ombros e àquela luz parecia quase esbranquiçado. [...]

Estava perto do tanque com nenúfares, um lugar de que Pat também gostava muito. As flores lunares, as folhas carnudas, as águas as pedras no fundo, os reflexos das flores, arbustos, árvores nuvens e pedaços de céu, eram como um quadro sempre em movimento que se podia observar durante horas. [...] Embora a profundidade fosse muito pouca tinha-se a impressão de que existiam ali múltiplos mundos. [...]

Emily fizera um círculo de pedras. Tinham formas arredondadas, como se viessem do mar, algumas estavam cobertas de musgo. (Pereira, 2000: 70).

Nos excertos apresentados, observamos reiterados exemplos do uso das partículas comparativas “como” e “como se”, que, muito embora não alterem o sentido da frase, lhe conferem matizes interpretativos de forte valor sugestivo. O recurso à modalização e à verbalização acentuam a ligação real-irreal, certeza-incerteza e concorrem para a naturalização do insondável.

3. Um olhar sobre a narrativa

Ao palmilharmos alguns do livros da nossa autora, vamos deparar com as mesmas mulheres, os mesmos rostos, todas são dotadas de uma forte beleza física, os mesmos traços

misteriosos: “Era bonita, o cabelo louro comprido, o corpo magro [...] os seus olhos cor de avelã, tinham muito de verde [...] Aquele podia ser o seu rosto. Longo e de traços corretos, as maçãs do rosto altas, os lábios carnudos com um resto de batom. [...] Havia nela alguma coisa de Audrey Hepburn” (Pereira, 2011: 12). “Ninguém tinha os olhos tão azuis, como os miosótis à beira dos riachos que atravessavam a charneca. Ninguém tinha a cintura tão fina, tão incrivelmente fina, ninguém tinha as pernas tão bonitas” (Pereira, 2009: 12).” Era muito jovem ainda [...] morena de cabelo castanho pelos ombros, [...] o corpo esbelto e bem torneado, a beleza do rosto, as duas pérolas nas orelhas eram as únicas jóias que usava. [...] uma mulher saída de um quadro pré-rafaelita (Pereira, 2000: 15). A idade destas figuras propaga-se no tempo porque é indeterminada, têm vinte e poucos anos. Parecem vindas de algum lugar indeterminado, daí revelarem comportamentos enigmáticos: “De repente lembrou-se que ela coxeava ao sair do teatro. Ou teria sido só impressão sua? De qualquer forma era uma ideia perturbadora (Pereira, 2011: 15).“- Quando estivermos sem dinheiro...talvez venha ao de cima aquilo que realmente somos- disse Lizzie pensativa (Pereira, 2009: 26). A mulher tinha os olhos perdidos no vazio, como se estivesse muito longe [...] Não esperava ninguém, isso era claro ou então esperava alguém que morrera há muito tempo (Pereira, 2000: 17).

O nome da figura feminina repete-se em vários livros, contudo, nem elas conhecem a sua verdadeira essência, esta está vedada num labirinto interior que apenas transmite sensações. No caso de *O Lago*, Jane vai sendo alterada para se assemelhar ao máximo da atriz idealizada por Tom, mas não se apercebe desta passagem, como não se apercebe que conseguiu passar para o outro lado porque, para ela, é uma sensação de irrealidade. Esta sensação de irrealidade deixa Jane sem domínio sobre si própria, é vítima de uma metamorfose, provocada, não só por Tom mas também pelo lugar, a casa, o jardim, a água, o bosque, a neve, o lago que a deixam num estado de alucinação, estranheza.

Nas apreciações que fizemos podemos acrescentar que a personagem feminina percorre um caminho entre a vida e a morte, o sonho e a realidade para chegar ao outro lado, onde se encontra com o ser que a chama, que a persegue como sombra, que lhe determina os passos para conquistar com ela uma unidade. Na história de *Até que a morte nos separe* também se sente essa presença, embora mais reservada, mas sempre absoluta, e que é um misto de solidão, amor e morte.

Ao falar de um livro da nossa escritora temos de, necessariamente, passar pelos outros. Isto também acontece em *O Lago* o qual apresenta uma história que é recorrente porque as histórias de Ana Teresa Pereira vivem dentro umas das outras. As personagens entrecruzam-se,

transitam de livro para livro com os mesmos nomes ou com nomes que se confundem, imergem para mais tarde voltarem a emergir. E é a partir de toda esta movimentação que vão sendo apresentadas. Serve-nos de elucidação a personagem Miranda que no conto “Uma manhã fria” estudou teatro e aguardava o seu sucesso na carreira através do desempenho de pequenos papéis. A personagem Jane de *O Lago* também estudou teatro e tinha esperança de obter destaque com a representação. Num outro livro, *Inverness* (este livro apenas nos vai servir para esta alusão) temos a história de uma atriz que representava o papel de outra mulher e se transformava nela. No nosso livro, Tom era um dramaturgo seduzido pela história de Pigmalião, a moldar de forma obsessiva uma atriz, Jane, até ao ponto em que se iam esbatendo todas as fronteiras entre a realidade e o teatro (Jane transforma-se numa outra personagem). A história de *O Lago* apresenta semelhanças muito particulares com a história de um dos últimos livros da escritora -*As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*. A personagem que é Kate deseja interpretar o papel principal em palco e é uma ex-bailarina que um dia caiu e se feriu no tornozelo, exatamente o que acontece a Jane.

Debruçamo-nos, agora, sobre a perspetiva do narrador nos livros já referidos para a concretização deste trabalho. Iniciamos com o conto “Numa manhã fria”.

Kevin é, sob a influência do sonho, o narrador predominante do conto acima mencionado. Ele é, segundo termos genettianos, um narrador autodiegético, isto é, a “entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (Reis e Lopes, 1987: 251). E o narrador autodiegético é, a par do narrador heterodiegético, o mais frequentemente usado por Ana Teresa Pereira para narrar as histórias, pois encarna o modo e atitude de narração ideais para poder monopolizar o verdadeiro sentido da história como fazem questão de acrescentar Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes no seu *Dicionário de narratologia*: “Uma tal atitude narrativa [...] arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância, etc” (Reis e Lopes, 1987: 251): “A noite passada sonhei que tinha voltado à casa do avô. O jardim estava submerso em nevoeiro e o vento muito frio trazia-nos os sons indistintos da charneca” (Pereira, 2009: 11).

Dáí que os textos de Ana Teresa Pereira possam ser ambíguos na sua interpretação, porque nunca sabemos realmente se a história que nos está a ser contada se passou exatamente como o narrador a está a contar. Por outras palavras, o leitor apenas tem a perspetiva do narrador acerca das personagens e da história e nunca as perspetivas das restantes personagens. Existe somente

uma perspectiva narrativa na história e tal confere ambiguidade à interpretação da mesma. Por vezes, nunca sabemos se a história que nos está a ser contada é real ou pura imaginação do narrador. Por isso, uma das palavras-chave do universo de construção narrativa em Ana Teresa Pereira é, segundo a nossa interpretação, “perspectiva narrativa”, isto é, “uma designação importada do domínio das artes plásticas para referir o conjunto de procedimentos de focalização [...] que muitas vezes contribuem para a estruturação do discurso narrativo” (Reis e Lopes, 1987: 315). Como tal, a “perspectiva narrativa” “pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada: potencialmente ilimitada no caso de uma focalização onisciente [...], condicionada pelo campo de consciência de uma personagem da história, se se trata de uma focalização interna [...], limitada à superfície do observável, quando ocorre uma focalização externa [...]” (Reis e Lopes, 1987: 315 e 316).

Assim, as focalizações mais usadas nas narrativas da nossa autora são a “interna” e a “omnisciente”, o que confere um papel determinante à função e veracidade da história que o narrador nos narra. Por exemplo, o primeiro conto já indicado do livro *O Fim de Lizzie e Outras Histórias* inicia com uma focalização interna:

Na manhã seguinte o mundo estava transformado, a paisagem a preto e branco revelava-se uma paisagem a cores, cheia de luz e tonalidades inesperadas. As árvores eram muito mais altas do que pensávamos, as sebes estavam mal aparadas e as flores dos canteiros quase desapareciam no meio das ervas. Lembro-me de termos corrido para fora e de ficarmos imóveis durante muito tempo a olhar a velha casa (Pereira, 2009: 11 e 12).

A focalização interna é sem dúvida aquela mais usada no conto “Numa manhã fria”, mas esta alterna por vezes com um outro tipo de focalização, a onisciente:

Miranda, que estudara teatro e conhecia todas as peças de Shakespear, Oscar Wilde, Tennessee Williams e autores de que eu nem tinha ouvido falar. O musical era bom, mas eu adivinhava a amargura com que ela se maquilhava todas as noites, e aparecia quase despida no palco.

Lembrei-me das suas palavras no dia do funeral do avô. Todos nós temos qualquer coisa de errado. Qualquer coisa de partido (Pereira, 2009: 47).

Independentemente de se tratar da predominância de uma focalização em relação a uma outra e de a história ser narrada grande parte por um narrador autodiegético o que realmente conta é o facto da “perspectiva narrativa” centrar-se numa só personagem, em Kevin. Até as descrições dos espaços e das restantes personagens são assumidas por ele:

Nunca esquecerei aquela noite. Uma imagem esbatida, como um dos quadros antigos que assombram as paredes da casa e em que ninguém repara: quatro crianças de roupão, com lanternas de bolso acesas, a subir a larga escadaria que leva ao primeiro andar. A velha casa resistia como uma rocha aos assaltos do vento e da chuva. Lizzie, que era muito hábil quando queria, arrancara à cozinheira uma descrição exacta do andar de cima. Assim, não tivemos qualquer dificuldade em descobrir a biblioteca.

Ficava, como não podia deixar de ser, ao fundo de um corredor. Tínhamos de subir três degraus para lá entrar. Empurrei a porta devagarinho e uma onda de calor envolveu-nos.

As achas crepitavam na lareira. No canto da secretária havia um pequeno candeeiro aceso. O avô estava inclinado sobre um manuscrito velho que examinava com o auxílio de uma lente.

[...]

O avô sorriu. Vestia um roupão azul-escuro e tinha o cabelo um pouco despenteado. Parecia, pensei de repente, um louco. Mas um louco cheio de afecto (Pereira, 2009: 32 e 33).

Ao contrário do narrador do conto acima exposto, em *O Lago* a história é contada por um narrador heterodiegético:

Era o começo do Outono e as folhas desprendiam-se das árvores; à noite fazia frio. No teatro, fazia sempre frio. Tom tinha visto tantas raparigas a lerem o papel, que começava a sentir-se aborrecido.

[...]

A rapariga foi a última. Ele viu-a atravessar a sala e subir para o palco sem grande interesse (Pereira, 2011: 11).

Embora estejamos na presença do narrador heterodiegético, isto é, “um narrador [que] relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem o narrador diegético em questão” (Reis e Lopes 254 e 255), ele exerce a função de reger também a “perspectiva narrativa”, e o narrador de *O Lago* opta por recorrer uma ou outra vez a focalizações internas para nos dar conta da transformação que Tom deseja operar em Jane:

O mundo então pára para se concentrar no pescoço. Lentamente o corpo move-se, descreve o arco que o dobra e inclina, como se reagisse ao golpe surdo com que o mundo a agride. No entanto, se a pele se alonga, se torna mais fina e prestes a romper-se, o movimento desprende o malar do rosto enquanto a protuberância do osso- também ele leve, quase o despertar de uma asa se afina na extremidade do queixo e da boca, fechando a linha curva em que, pronta para dar o salto, se resguarda e perfila.

Talvez lhe tivesse roubado a alma (Pereira, 2011: 119 e 120).

O narrador, em alguns pontos da narrativa, parece também antecipar factos incorrendo a focalizações omniscientes:

Ela enganou-se logo no princípio do texto, riu de forma pouco natural e pediu para começar de novo.

[...]

Ela estava a ler de novo, a voz ainda insegura. E então, quase sem se dar conta, Tom começou a vê-la.

[...]

Sentiu percorrê-lo uma forte excitação. Sim, aquele podia ser o seu rosto [...] Havia nela alguma coisa de Audrey Hepburn. E se havia alguma coisa, ele podia inventar o resto (Pereira, 2011: 12).

O leitor vai sendo condicionado à compreensão da história, através do narrador o que não significa que o mesmo crie um entrave à compreensão, “ele” apenas transforma a leitura do próprio texto na leitura da personagem. A história não deixa de ser válida pelo facto de se reportar ao relato de uma personagem como foi o caso de Kevin em “Uma manhã fria” ou centrar-se numa só personagem (Jane, em *O Lago*), mas é uma decisão que tem de ser feita pelo leitor.

Ana Teresa Pereira delimita, assim, através do narrador e da “perspectiva narrativa”, o campo de visão e de interpretação do leitor, duplamente condicionado pelo próprio campo de visão da personagem, parece ser propositado. A própria, quando questionada se a existência de duas possíveis interpretações possíveis para o conto “Numa manhã fria” estava confinada a um determinado e desejado ponto de vista, assume uma atitude deliberada e remete-nos para o livro *A volta no parafuso*, de Henry James.

JL: A questão é de ponto de vista?

ATP: Há duas realidades possíveis e nunca sabemos qual delas tem a ver com o mundo exterior. Eu mesma não o sei, ainda que tenha uma ideia. Como em *A Volta do Parafuso*, de Henry James, temos somente o

ponto de vista de uma personagem, e não fazemos ideia do que está realmente a acontecer. Depois, escrevi *O Fim de Lizzie*. As mesmas personagens, o mesmo cenário, e de novo o ponto de vista de Kevin. Não sabemos a partir de que momento ele começa a alucinar. Mesmo se alguém está a enlouquecer, essa é a sua realidade. Posso continuar a escrever estas histórias indefinidamente. Também me interessa a fragmentação da identidade. Há quatro personagens, mas talvez sejam só três, ou duas, ou talvez Kevin esteja sozinho em Wistaria Hall e tudo o mais seja o seu sonho. Sozinho num mundo povoado pelas suas criaturas. Um mundo sem fronteiras visíveis entre a realidade e a alucinação ²² (Nunes, 2008: 10).

E se as personagens da nossa autora vivem dos mesmos nomes, conforme já o dissemos, também os espaços são incógnitos ou são sempre os mesmos – a casa, a biblioteca, o jardim, acompanhados de elementos que se vão repetindo, o bosque, a água, a neve, o lago. Trata-se de espaços desconhecidos para o leitor, e, muitas vezes, para a nossa escritora, isto significa que do mundo onde vive só lhe interessa uma ínfima parte, aquela necessária para atingir o caminho do conhecimento, de um mundo sem nome que, por sua vez, participa e contrasta com o que resta dessa mesma realidade, o mundo convencional, um mundo regido por leis, instituições e convenções com as quais prefere não identificar-se. Uma atitude muito semelhante à maioria das suas personagens:

Tom perguntou a si mesmo quem poderia viver num lugar tão isolado. Não vira outras casas, não vira ninguém. O lugar era tão bonito que por momentos desejou ver alguém a andar na berma do caminho, um camponês com uma pá ao ombro, uma mulher com um cesto de vime.

Depois rendeu-se ao silêncio e ao isolamento. Sabiam bem.

Parou o automóvel junto ao portão da casa. O portão estava solto num dos lados, e o muro era baixo. O jardim estava abandonado e as plantas quase escondiam a casa.

[...]

Um lugar fora do mundo. Estudara o mapa e parecia não haver qualquer forma de entrar no vale, além da estrada por onde chegara (Pereira, 2011: 72).

Assim, é normal a expressão própria da escritora que classifica o espaço como o “não-espaço”. A denominação de espaços seria admitir a realidade do mundo convencional, aquela que as personagens preferem em parte ignorar e substituir por uma realidade construída por elas, por um mundo interior e/ou privado. O espaço é uma das categorias narrativas fundamentais para

²² Nunes, Maria Leonor, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXVIII / Nº 988, 13 a 26 de Agosto de 2008, Ana Teresa Pereira, “O outro lado do espelho”.

percebermos os temas da identidade e solidão nas histórias pereirianas. Em *O Lago*, Tom gostava da casa porque estava isolado, alheado do resto do mundo e porque era o lugar onde iria dar início ao processo de escrita da sua primeira peça, aquela onde concretizaria o seu sonho como dramaturgo:

Deixou-se levar pela sua imaginação. Estava quase certo de que mais ninguém vivia ali no vale
[...]
Ele sempre quisera ter um mundo. Este vale solitário e que em breve estaria cheio de neve era o seu mundo.
[...]
Mais tarde, num quarto que tinha poucos móveis e as paredes cobertas de livros, sentou-se à secretária [...] e depois escreveu a primeira frase da sua primeira peça (Pereira, 2011: 75).

Ainda a propósito, será conveniente mencionar que há que ter em consideração duas atitudes distintas por parte de Ana Teresa Pereira no que respeita à representação e descrição espaciais. O tratamento do espaço, no que respeita à sua representação e descrição, foi evoluindo ao longo da obra da nossa autora. Até ao romance *Se nos encontrarmos de novo*, em que muitos dos espaços descritos não assumiam qualquer tipo de denominação real e outra a partir do mesmo romance, em que o leitor já depara com um ou outro espaço que conhece. Assim, em *O Lago*, percebemos a menção a Londres, ao West End, a área onde se situa o apartamento de Tom, o Comedy Theatre onde a peça de Tom tinha possibilidade de ser representada com o mesmo elenco.

Este contraste entre mundo privado e mundo convencional, entre o eu e o outro, entre espaço social e espaço individual é significativo em Tom na história de *O Lago*. Tom reclama um mundo só seu, um lugar que só ele conhece e onde só ele pode viver. Podemos então dizer que, por um lado temos um espaço que explica a identidade de Tom, por outro lado surge a casa como um lugar “cavernoso”, isolado do resto do mundo e das outras realidades. A “caverna” é o espaço onde se desenrolam grande parte das histórias de Ana Teresa Pereira. Todos os espaços objetos de representação ou descrição nas histórias pereirianas são, independentemente de partirem de situações reais ou imaginativas, de se referirem a cidades ou casa isoladas do resto do mundo, cavernosos. E há títulos de livros da autora que ilustram bem a profundidade da caverna na qual as suas personagens mergulham e deambulam. Excelente exemplo é o título do nosso livro - *O Lago*, onde Tom se alheia do mundo e onde Jane, arrebatada pelo espaço que a circunda vai abstrair-se de tudo e viver o seu interior, aquilo que Tom criou.

A palavra de Ana Teresa Pereira é o elo entre as personagens, mas, por vezes, é difícil perceber onde começam e acabam estas palavras:

Quase não falaram ao almoço. Ele tentou, uma ou duas vezes, mas ela respondia-lhe com monossílabos.
[....]

Durante a tarde, a inquietação que sentia não se dissipou, tornou-se mais forte. Não era algo preciso. Antes uma forma de entendimento (Pereira, 2011: 109).

O chão parece fugir-nos, mesmo quando o texto ilude simplicidade, porque está eivado de um não-sentido, elemento que nos dá conta de um universo visto do outro lado de dentro, um universo onde o eu se define no reflexo da escrita. Às vezes temos a sensação de estar numa viagem no sentido do interior, porque não há abertura para o exterior, sem que o centro se dilua. Por isso, Tom vira-se para dentro de si, “obrigando” Jane a fazer o mesmo, para a sua origem, tentando conseguir a unidade.

Mais do que ser o último espaço de concentração, a linguagem encerra a imagem. As personagens procuram na densidade repetida das imagens dispersas, a totalidade, uma busca de sentido que transcende as narrativas e vai além da ficção, para entrar na intemporalidade e na ilusão²³.

²³ Rosário Gamboa analisa a palavra em Ana Teresa Pereira dizendo: “ Num sentido fundacional inerente a toda a escrita, as palavras são as únicas livres: as que cristalizam, dizem, calam ou gritam. Mas, pela mesma razão instituinte, as palavras são no seu corpo imagens, mesmo que «elementares». Cf. Artigo “A irredutibilidade da Imagem” de Rosário Gamboa, in [www.Ciberkiosk.pt/livros/Ana Teresa Pereira](http://www.Ciberkiosk.pt/livros/Ana%20Teresa%20Pereira).

CAPÍTULO III

A imagem

1. Introdução

Paul Ricoeur formula como chave de toda a hermenêutica o seguinte “ O homem é a única “coisa” capaz de ser tocada e modificada pela Palavra”. Assim, a hermenêutica exerce-se na materialidade da linguagem que é, por sua vez, um verdadeiro fio condutor de um novo modo de pensar. O ato de existir, diz-nos Ricoeur, afirma-se na diferença e relação com outros atos. Exprime-se por meio de obras e sinais. A interpretação dos símbolos e textos transforma-se assim no modelo privilegiado que sabe que a sua relação com a verdade não é já de posse, coincidência, transparência, mas de distância, referência, simbolização, interpretação ou reinterpretação: “ O que deve ser interpretado num texto é uma proposição de mundo, o projecto de um mundo que eu poderia habitar e onde poderia desenvolver os meus possíveis mais próximos” (Ricoeur, 1989: 26). A interpretação funciona como um processo ou jogo na determinação dos valores presentes na obra. Para interpretar uma obra, é necessário aproximar-se dela e de si mesmo, pois diz o autor: “quanto mais o ser se compreende melhor ele se explica” (Ricoeur, 1989: 61). Quer isto dizer que, para a filosofia hermenêutica, o texto, enquanto obra, testemunho do estar no mundo, permite ver o mundo com outros olhos e abre-nos a outras perspetivas.

Pela ficção, novas possibilidades de estar no mundo são indicadas à realidade quotidiana. Deste modo, a interpretação do texto é um alimento de primeira necessidade. É neste sentido que a leitura é um “palco silencioso”, mas um eco verdadeiro da formação humana.

Ao ler alguns excertos de um ensaio de José Saramago “O autor está no livro todo”, publicado no nº 38 da revista *Ler*, pode testemunhar-se a seguinte passagem:

Que fazemos, em geral, nós, os que escrevemos? Contamos histórias. Contam histórias os romancistas, contam histórias os dramaturgos, contam histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão nunca a ser poetas, dramaturgos ou romancistas. [...]. O autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o seu autor. Um livro é acima de tudo a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. [...]. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler

não será uma secreta esperança de descobrir no interior do livro mais do que a história que lhe será narrada a pessoa invisível mas omnipresente do seu autor [...]. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar (Revista *Ler*, 2010: 29).

José Saramago, mais adiante, afirma também: “Quando falo no pensamento, estou a incluir nele os sentimentos, as ideias e os sonhos, as vidências do mundo exterior e do mundo interior” (Saramago, 2010: 30). Através deste capítulo, procuraremos relembrar um pouco esta afirmação de Saramago. A essência dos livros de Ana Teresa Pereira não está no visível, no perceptível nem no imediato. Está antes no imperceptível do inconsciente e da intuição. Daí, podermos reiterar a ideia de que na sua escrita está patente um fortíssimo travo ao onírico, uma capacidade de nos fazer pairar acima das palavras e de nos levar pelos meandros sibilinos das suas personagens. Uma literatura dos elementos naturais, das pedras, das árvores e das flores, uma escrita sensível e, por isso, convocante. Para utilizarmos as palavras de Saramago, diríamos que, no “palco silencioso” de Ana Teresa Pereira, se cria uma relação entre a imagem a metáfora e o símbolo porque como a própria afirmou: “Os livros estão assombrados pelos fantasmas do escritor e do próprio texto. Existe um inconsciente do texto”²⁴.

Os livros de Ana Teresa Pereira “são, antes de tudo, pensamentos por imagens” (Magalhães, 1999: 98)²⁵. Nos seus livros é uma imagem que define um outro mundo de imagens. As personagens dos livros vivem de imagens intensas, imagens que acontecem na mente, mas que depois passam para o real, como se estivessem fora da cabeça das personagens. Esta linguagem de imagens, que preenche o texto, atinge também a imagem visual, isto é, aquilo que é criado pelas personagens, que são não apenas desenhos, mas criações de elementos que não estão presentes, mas que se tornam isso mesmo, porque a imagem o permite.

Rosélia Fonseca, na sua dissertação de mestrado intitulada *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira* parece ir ao encontro da afirmação de Magalhães, estabelecendo uma curiosa dialética relacional entre imagem e personagem:

O centro, a que nos vimos referindo, pode estar na possibilidade da criação do texto, não só com palavras, mas também dentro da imagem. As personagens de Ana Teresa Pereira vivem de imagens intensas, os rostos eram estranhos, homens que matavam ou se faziam matar, mulheres que entregavam o corpo. [...]. Estas imagens

²⁴ Cf. NUNES, Maria Leonor, Entrevista “Os demónios da escrita”, *Jornal de Letras*, Letras, dezembro de 2013.

²⁵ Cf. MAGALHÃES, RUI, O labirinto do medo: Ana Teresa Pereira

repetem-se, de uma forma ou outra, ao longo das obras e passam de imagens mentais a imagens reais, do contexto das personagens indistinguíveis do real ou do irreal. O mesmo acontece com as imagens dos quadros que povoam os recantos da casa de Ana Teresa Pereira. Este processo concretiza a personagem Tom. Ela pode ser uma personagem da mente das personagens femininas ou vice-versa. (Fonseca: 2003: 124 e 125).

O centro de que Rosélia Fonseca nos fala parece ser o mesmo que Rui Magalhães já tinha defendido: “Tom é o centro de todas as histórias de Ana Teresa Pereira sendo que as outras personagens não são mais do que representações dele mesmo e caminham para ele”²⁶.

A personagem Tom é a voragem. Dele depende todo o desenrolar da(s) história(s), sendo que os espaços, o tempo, e as restantes personagens não passam de projeções de uma só imagem, a dele. Rui Magalhães, no artigo acima mencionado, individualiza na narrativa supracitada uma relação temporal, memória ou a imagem da mesma quase sempre vivida pelas personagens, e a imagem íntima, aquela que está no interior, no psíquico das personagens e que as atormenta medrosamente: “Tudo se passa entre a memória (a imagem da memória) e a imagem íntima, inexprimível que constitui a matéria de que é feito o lado interior da pele, os ossos e a alma das personagens. Entre estes limites o medo reina”²⁷.

Ao longo deste capítulo, teremos ocasião de ver a memória ou a imagem vivida por Tom, a matéria de que esta é feita e o medo gerado pela mesma, particularmente em Jane pelo facto de esta ser a representação da imagem criada por Tom, a projeção dele próprio, o seu duplo, ou, se quisermos, a sua sombra. Em *O Lago*, as obsessões do universo literário de Ana Teresa Pereira são as mesmas: o desejo de unidade, o encontro com o outro, a alma gémea, num esforço de reconstituição, sempre frustrada.

Esta narrativa, como as restantes, tece-se de metáforas. E aqui percebemos como a imagem nascida de uma grande extensão de água (o lago) se converte numa poderosa figura da linguagem. Para se entender a metáfora da água é necessário salientar uma compreensão do elemento que dá corpo ao que se chama lago, ou seja, a água. É evidente que o escopo deste trabalho não é a metáfora em si, mas demonstrar como a imaginação humana cria, a partir das imagens, metáforas que adquirem um importante papel na estruturação das obras literárias, seja um poema ou uma narrativa.

Poderíamos, talvez, salientar que a imagem é colhida do natural, a metáfora é o referente de uma imagem, uma certa combinação estilística onde se faz uma transposição mais delimitada

²⁶ MAGALHÃES, Rui, *As faces do centro*, Colóquio letras, página 309.

²⁷ Idem, página 306.

que tende para o símbolo. Este é que dá a unidade, é mais amplo e abrange a plurissignificação de diferentes categorias, como por exemplo as categorias físicas, psicológicas, míticas.

2. As relações simbólicas

A organização do espaço nas narrativas ficcionais é de fundamental importância para o processo do fazer literário e para a construção dos sentidos na narrativa. O espaço não atua somente como pano de fundo para as ações dos personagens, mas contribui para uma profunda reflexão sobre o homem e a maneira como ele percebe o mundo. A percepção do espaço e a influência que ele exerce na experiência humana, ainda que de maneira inconsciente, são questões fundamentais para se pensar a própria concepção de sujeito.

As personagens da nossa autora, e aqui salientamos a personagem Tom, não precisam mais do que uma casa e um jardim entre o sono e o sonho para saírem de si e se encontrarem. Este *lado de dentro*²⁸ parece dotado de uma energia na personagem Tom que se esconde na penumbra da casa, do quarto, na água. Assim, a casa, o jardim, a água, o inconsciente são os lugares que Ana Teresa Pereira nomeou como sendo o espaço dos seus livros.

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard analisa os valores dos espaços do homem. Bachelard mostra-nos a natureza poética que existe na casa, no sótão, no porão, numa simples gaveta, num cofre, num armário. Bachelard afirma que todo o espaço habitado traz consigo a noção de casa. Esta é como o primeiro mundo do ser humano e está relacionada com a ideia de abrigo e proteção sem a qual o homem seria um ser disperso: “O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes [...]. A casa mantém o homem [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. [...] Ela é corpo e alma” (Bachelard, 1978: 16).

A casa é o lugar a que chega a personagem, é o espaço de memória que permite a caminhada para o lado de dentro:

Pensou que se fosse o dono da casa seria o dono do lago e de todo o vale. Um lugar fora do mundo. [...] Ele sempre quisera ter um mundo. Este vale solitário e que em breve estaria cheio de neve era esse seu mundo. [...] Havia imensos pássaros [...] Naquela noite fez o jantar na sua nova casa. Uma refeição muito simples, mas talvez a melhor da sua vida. Depois com uma chávena de café na mão, deixou-se ficar junto à janela da

²⁸ Cf. Jornal de Letras, 04/01/2001

cozinha a ver a chuva que caía no vale. Mais tarde, num quarto que tinha poucos móveis e as paredes cobertas de livros [...] Escreveu a primeira frase da sua primeira peça (Pereira, 2011: 74 e 75).

De acordo com Bachelard, até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de “apostos simples” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores, quase não se detêm nele. Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite-nos sonhar em paz. A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. Não nos esqueçamos que é na casa que Tom escreve a sua peça e também é aqui que imagina o ser perfeito que deseja criar para amar e transformar no seu duplo. Habitar a casa é explorar um universo de pormenores, as estantes, os quadros, os livros, a janela em que Tom avista a paisagem. Tom é a representação do devaneio do “eu” à sua própria procura, esperando-se a si mesmo dentro da casa ou nas suas profundezas. A casa, em Ana Tereza Pereira, é essa projeção dupla do real e do irreal, do eu e do não-eu, do eu e do outro. É também um elemento fundamental para a progressão da personagem até ao centro, porque é dentro dela, dos seus limites, limites de sonho e de inconsciência que o ser se projeta a si e ao seu outro: “Pensou que se fosse o dono da casa seria o dono do lago e de todo o vale. [...] Quando saiu de Londres, sabia qual era o seu destino. Passou a noite numa estalagem, e no dia seguinte dirigiu-se para o vale. [...] O vale parecia completamente fechado... Como um lugar sagrado, sozinho...” (Pereira, 2011: 73).

Também em *Até que a morte nos separe*, a casa de Tom simboliza o irreal, o mundo das histórias de fadas que Emily vive na sua escuridão. A casa projeta as imagens que existem na mente desta personagem através da realidade, como se estivessem fora da cabeça de Emily:

- É uma casa de contos de fadas?

- Quase.

Daí a momentos parava o automóvel mas Patrícia [...] tinha a impressão de estar numa outra realidade [...]

Era uma vivenda antiga que, segundo Tom lhe dissera pertencia à família há muitos anos [...] onde se misturavam inúmeras flores, davam ao lugar um aspecto assombrado, de um castelo em miniatura. E no castelo vivia uma princesinha de contos de fadas (Pereira, 2000: 47).

Nas narrativas de Ana Teresa Pereira encontramos sempre leves descrições de belos jardins cheios de flores. Para chegar à casa, Tom tem de passar pelo jardim. “Atravessaram o jardim, contornaram as últimas árvores e então viram a casa”. O jardim constitui, na obra da nossa autora, um labirinto, um lugar que dá acesso a pontos inesperados e assustadores. No caso de *O Lago* é no jardim que contorna a casa que as personagens avistam o vale fechado que não tem regresso, as altas montanhas que o rodeiam e é do jardim que vão até à “clareira, junto à queda de água, que era belíssima e fazia um barulho terrível”. Também é neste jardim que estão as flores e as árvores “Podaram as roseiras e os arbustos, arrancaram as ervas daninhas, e plantaram alguns bolbos, junto às flores que começavam a sair da terra (Pereira: 2011: 75).

As flores são luzes e as luzes são flores que existem para brilhar, fazendo o cosmos cintilar. As flores estão em consonância com o ritmo do cosmos, participando da sinfonia do sol nascente e do sol poente. “Cada flor é uma aurora”, cada flor é uma chama, e em cada imagem da flor há sempre um buquê de sonhos a desabrochar, a subir para fora da terra. E é na casa que tem flores que Jane “sai” e se mistura com a irrerealidade, quando traz com ela a sombra de si mesma, do seu interior, quebrando a ponte com o real. E é na passagem por entre as flores que Jane vai encontrar o Outro, Tom, aquele que está sempre no outro lado, para além da casa:

Ela deixava-o falar. Precisava de alguns elementos para se situar, para ter uma ideia de quem eram e do que estavam a fazer ali. [...] Ela tentava lembrar-se. Pedacos de memória. Tinha de encontrar um sentido para o que estava a acontecer.

[...]

Saiu para o jardim. [...] E então o medo chegou. As palavras eram uma oração. A única que conhecia.

- A madona da árvore seca [...] Alguns instantes depois imobilizou-se, como se algo a impedisse de continuar.

Estava rodeada de flores (Pereira, 2011: 126 e 129).

A água é, sem dúvida, um elemento preponderante nos textos de Ana Teresa Pereira. E sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas se vão encontrando com as personagens. A partir daqui sentimos que é na água, na substância da água, que se cria um tipo de intimidade com a personagem, é um tipo de destino. Não o vão destino das imagens fugazes, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser e o levará à proximidade da plenitude.

A personagem procura a água porque sente nela a presença da outra personagem ou o seu próprio reflexo. Não uma personagem qualquer, mas a que a atrai, a que lhe dá a sensação de unidade.

De seguida, procuraremos evidenciar esse momento de fusão onde a água é o meio de ligação entre os seres.

Em, *Até que a morte nos separe*, conhecemos a personagem Emily, uma jovem cega que demonstra uma atração pela água como meio de mostrar uma incapacidade de se adaptar ao real. Para Emily, o mundo não se definia por coisas concretas, mas por seres, elementos do seu interior, disfarçados em vozes e entes dispersos pelo poço, onde a personagem dançava e comunicava. Emily não conseguiria suportar o mundo real visto que o mesmo se inseria na objetividade do ver, na necessidade da luz, da ação dos olhos e o seu mundo era incógnito, num tempo indefinido, anterior à memória, contudo com réstias plantadas no inconsciente para que as personagens o pudessem desejar e o quisessem recuperar. Por isso, Emily envolve-se num mundo de água, aparece molhada “até aos ossos” e desaparece para sempre junto ou dentro do poço. Este encontro com o mundo aquático foi o regresso ao estado embrionário, o ponto de partida e de regresso. A água é o momento de comunicação, talvez com as energias inconscientes, com as forças indeterminadas. A realidade fora da água não estabelece uma comunicação global. Apesar de Emily comunicar com o pai e com Pat, esta era uma comunicação superficial pois era na água do poço que ela comunicava com os seus outros eus, e foi nela que veio a encontrar o seu verdadeiro mundo: “ [...] Pat, às vezes acordo de noite e tenho a impressão de que me chamam, queria voltar a dançar naquele lugar, havia tantas flores, eu era tão feliz [...] poderia ver a água...” (Pereira, 2000: 79).

Em *O Lago*, como o próprio título indica, sentimos esta envolvimento de uma forma bem marcante. Vai ser no lago que se situa junto à casa de Tom que Jane encontrará o seu interior. Este lago constitui um mundo dentro do mundo de Tom que virá a ser o mundo de Jane. Um mundo que começou com o cenário criado por Tom (a casa, o jardim, o lago) e que continua quando ele a leva para a casa no intuito de completar a sua criatura, de fazer desaparecer a verdadeira Jane, de a moldar até à perfeição. E é neste mundo perfeito de Tom que ela caminha sobre as águas e se transforma de tal forma que a sua realidade é apenas tudo aquilo que Tom desejou:

Talvez lhe tivesse transformado a alma. [...] Aquilo estava para além de representar.

[...]

Ela falou rapidamente. Estava ansiosa por ver o mundo lá fora. Estava ansiosa por ver o lago. [...]

- Jane... O que se passa?

- Sinto que alguma coisa está a mudar.

Tom encolheu os ombros.

[...]

- E o gelo está a derreter.

- Sim.

- O que vai acontecer ao lago?

- Já não podes andar no lago. Toma-se perigoso.

- O gelo pode partir-se.

- Sim.

Vira-a muitas vezes, a avançar pelo lago, um passo depois do outro, como à espera de que o gelo se quebrassem. Como uma criança a experimentar um jogo perigoso.

Levantou-se e envolveu-a com os braços.

- Tu sabes que te amo.

O amor, pela primeira vez. E doía.

Ela pareceu surpreendida.

- Creio que sim.

- Não quero que desapareças (Pereira 2011: 120 e 121).

A água em Ana Teresa Pereira ora tem um aspeto positivo de renovação, de renascimento, ora assume contornos de morte, de lugar obscuro que aprisiona o ser. No caso de *Até que a morte nos separe*, a água apresenta-se como sendo negativa visto Emily ter morrido no poço. Em *O Lago* o espaço da água está inserido num vale e edifica-se como algo em renascimento. Na obra *La poétique de la rêverie*, Gaston Bachelard fala das águas calmas do lago e percebe-se que toda a tranquilidade é água dormente:

“O lago, a lagoa, estão ali. Têm um privilégio de presença. O sonhador pouco a pouco vê-se na sua presença. Nessa presença, o eu do sonhador já não conhece oposição. Já não existe nada contra ele. Em toda a parte a alma está em casa, num universo que repousa sobre o lago. A água dormente integra todas as coisas, o universo e o seu sonhador. O lago é um grande olho tranquilo que reflete a imagem. Um lugar sagrado, sozinho

sem qualquer ligação [...]. A água, na sua jovem limpidez, é um céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida”²⁹.

É na substância da água do lago junto da casa que está o ser de Tom e o destino de Jane, um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser, onde ela emerge para a regeneração, para um novo nascimento e dá lugar ao ser que Tom procurava obsessivamente. É nessa atitude de observação da água do lago que Tom cruza imagens e cria um novo mundo. Na obra de Bachelard acima referida, também se faz alusão ao carácter purificador deste elemento natural, que, por sua vez, está ligado ao renascimento operado pela água fresca. Bachelard chama a atenção para o adjetivo primaveril que a nenhum outro elemento senão à água poderia estar relacionado, pois apenas este elemento tem um frescor benéfico que permite sentir a vida renascer: “Nenhum outro elemento é capaz de veicular a ideia de purificação como a água, sobretudo a água clara”. Assim, a água do lago será a purificação de Jane, o seu renascimento e, a propósito do adjetivo primaveril, não nos esqueçamos que é na estação da primavera que termina a narrativa. A primavera parece vencer a neve e os personagens já não têm saída. Estão do outro lado do túnel, irremediavelmente desfigurados ou esbatidos num dia que se perpetua.

No contexto bachelardiano, a questão da complexidade das interações infantis não provém dos aspetos observáveis e conhecidos dos materiais/objetos, mas do envolvimento subjetivo, daquele que se entrega por inteiro às imagens que extrai dessa interação. Os sentidos produzem-se pela vontade de olhar para o interior das coisas, tornando a visão aguçada, penetrante, pois, para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva das trevas interiores da matéria³⁰.

Na senda do devaneio bachelardiano, como anteriormente já foi salientado, habitar a casa é explorar um universo de pormenores, as estantes, os quadros, os livros, a janela em que Tom avista a paisagem. Nos parágrafos que se seguem, é perceptível o poder criador da imaginação de Tom através das imagens que capta da janela da casa e a sua ligação a uma materialidade.

A janela é um objeto onírico que traz para o interior um mundo de beleza e maravilhamento. A luz brilhante do sol nascente e poente, o nevoeiro frio e cinzento do inverno, o cheiro penetrante da natureza após a chuva, as brisas perfumadas exaladas pelas flores invadem

²⁹ *La Poétique de la Rêverie*, Gaston Bachelard, página 169. A tradução é nossa.

³⁰ *La Poétique de la Rêverie*, Gaston Bachelard, página 8. A tradução é nossa.

o espaço onde a janela, na sua quietude, recebe todos os influxos de um mundo em constante transformação. A janela abre-se para o mundo. Olha, vê, contempla, mas nada diz. Em *O Lago*, através da janela, Tom sonha, medita, indo além da contemplação panorâmica. O mundo é um outro mundo, torna-se a imagem do que ele criou. A janela simboliza a apreensão de um mundo em devir que se oculta no seu interior: “O céu e ramos de uma amendoeira. Ficou a olhar para a janela durante algum tempo, para a chuva que continuava a cair, e depois escreveu a primeira frase da sua peça” (Pereira, 2011: 75). A janela propicia a Tom a inspiração para a matéria que vai criar através da escrita da sua peça. E é assim que talvez possamos dizer que Tom se tornará um modelador: “Diante de uma matéria inerte e sem vida está o artista que, com o seu elã criador, faz as formas crescerem e cria a sua obra de arte. Esse sonho de criar serve de base para o trabalho do escultor [...]”³¹.

Diante da escrita, Tom cria a matéria que por sua vez será o seu duplo. Sem arte não haveria Tom, mas é curioso notar que se para esta personagem a representação e a interpretação são tão importantes como a ação e a criação isso acontece porque ele não se distingue destas. Em Tom, criar e viver são sempre representações e interpretações. Na narrativa de *O Lago* o elemento duplo é trabalhado de diversas formas. Na própria ação, quando Tom substitui Kevin (na verdade, este é uma versão do primeiro na peça que representa) e na mente de Tom, quando vai transformando Jane que está ao seu lado na personagem que constrói através dela, até ao momento em que as duas – real e imaginada – se confundem gerando sentimentos ambivalentes no criador, Tom.

“O azul é, com efeito, primitivamente uma cor aérea. Na ordem das imagens, pertence ao céu antes de pertencer a outro objeto”³². Segundo o *Dicionário dos Símbolos*: “o azul é uma cor profunda”. Nele o olhar penetra e perde-se no infinito. “Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza, abre e desfaz as formas que desaparecem na cor e com ela se confundem. O azul desmaterializa tudo o que se liga a ele”. “Entrar no azul é passar para o outro lado do espelho”³³.

Em *O Lago*, o azul é mencionado por diversas vezes e relaciona-se com diferentes objetos e espaços. Os olhos de Tom eram azuis; os ganchos com que Jane prendia o cabelo eram azuis; o seu roupão e casaco também. O duplo em que Jane se transformará tem os olhos azuis: “Ela é como eu, só com os olhos azuis. Uma espécie de duplo” (Pereira, 2011: 103).

³¹ *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Gaston Bachelard, página 101. A tradução é nossa.

³² *Ibidem*, página 305. A tradução é nossa.

³³ Cf. *Dicionário dos Símbolos*, pág. 105

Também a água do lago junto à casa de Tom era azul e na primavera ainda ficava mais azul. Esta cor simboliza o caminho do devaneio, e quando escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente vai então deixando pouco a pouco o seu lugar ao inconsciente. E é sobre a água gelada do lago que Jane avança e se transforma, vivendo só das memórias de Tom. Aqui Jane tem o reflexo da sua personagem. É no gelo azul que a hipnotiza que Jane parece perdida, “mas ele também estava perdido”. Ambos vivem o inconsciente, o mundo interior, “o outro lado do espelho”, como a própria autora refere numa entrevista ao *Jornal de Letras*. Neste lago gelado, Tom sabe que poderá esculpir aquele ser que conhece bem e que ama: “Só podia amar um ser criado por ele”. Estava apaixonado pela imagem que criara na sua mente, uma imagem perfeita e acreditava que só era possível amar desta forma.

Não será impertinente evocar Rothko já que o pintor era perspicaz em vislumbrar e identificar certos aspetos do mundo. Acreditava que a arte abstrata refletia o drama interior do ser humano e, por isso, a sua obra era o resultado de todos os sentimentos que vinham à tona quando absorto pela sua própria mente. Tom também tem a sua obra: cria uma personagem para refletir o seu íntimo, a perfeição que interiorizou no seu inconsciente: “Se ela não tivesse surgido, a peça não seria a mesma, a personagem não seria a mesma. Talvez fosse aquilo o que faltava. A rapariga magra e de olhos cor de avelã que viera do País de Gales e coxeava ligeiramente quando estava assustada” (Pereira, 2011: 61).

Ao aproximar-se de Jane no intuito de a iludir, Tom transporta-nos a um eludir da sua personagem. Na verdade, Tom deseja “esmagar” a verdadeira Jane, não a sua criação, isto é a arte que serve para refletir o seu drama interior. Este é o resultado dos seus sentimentos porque é absorvido pelo mundo povoado pela sua criatura. Trata-se de uma personagem que está bem no deserto que cresce confundindo-se com a neve e que não tem fronteiras visíveis entre a realidade e a alucinação. Daí dizermos que Tom mistura o palco com a vida:

Não se importava de ser uma espécie de psicopata, que vive o mesmo delírio uma e outra vez, acrescentando qualquer coisa, cortando qualquer coisa, até um dia criar, não algo de perfeito, mas algo de inteiro (Pereira, 2011: 24).

E quando coloca Jane à sua mercê, parece surgir uma espécie de loucura, um medo que a personagem feminina sente, mas que é belo: “O medo era parte do processo, talvez fosse mesmo

necessário”. A rapariga que veio a uma audição e que tinha alguma coisa de Audrey Hepburn de imediato refletiu a imagem que Tom possuía no seu inconsciente: “Algumas vezes convencias-se de que o que faltava, além do terrível segredo que ele mesmo intuía, era a rapariga. Ele conhecia tudo a seu respeito, excepto o seu rosto” (Pereira, 2011:27).

O medo que acima foi sendo referenciado vai tornar-se mais visível a partir do momento em que Jane entra na casa de Tom e se familiariza com este espaço, relativamente ao seu interior e exterior. Não se trata de uma sensação de medo que comumente se experimenta, mas de uma hesitação/perturbação. Será este “medo”, mais transfiguração do que medo?

Se Jane, inicialmente, sente medo e desconfiança de algo que se lhe afigura estranho (a casa, Tom, o lago), posteriormente aprende a viver com esse medo transfigurado como se sem ele não pudesse existir, porque é condição essencial para estar dentro de, ou com Tom. Aí ela já não hesita, sabe que aquela é a sua condição.

No mundo do sonho e do devaneio de Tom não figura uma cópia do real. A imaginação com a sua potência de devir faz as coisas mudarem e transformarem-se a cada instante. Como já se mencionou no capítulo anterior, a referência aos mecanismos da criação processa-se pela participação na figura de Deus. Não se trata de uma aproximação propriamente religiosa, mas existencial. Deus está presente porque tudo é como ele na medida em que cria e se recria como ele, correspondendo a criação a um modo de expressão. A “reprodução” da personagem feminina interiorizada em Tom é ultrapassada pelo onirismo da imaginação criadora, cuja função é produzir imagens que metamorfoseiam o real.

A imaginação de Tom seleciona a perfeição como a essência da figura que o “atormenta” interiormente. A metamorfose torna-se, assim, a função específica da imaginação. A imaginação só compreende uma forma quando a transforma, quando lhe dinamiza o devir. Assim, pode concluir-se que a busca do “eu” esteve na origem do movimento de interiorização. No entanto, transforma-se na identificação de um lugar desprovido de enunciação. Aí, já não há imagens, mas apenas uma espécie de turbilhão de onde tudo irá recomeçar.

CAPÍTULO IV

A ideia

1. Introdução

Segundo Bachelard, as imagens que o elemento terra suscita ocorrem em torno de dois signos. A extroversão que diz respeito aos devaneios ativos que agem sobre a matéria, e a introversão que traduz as imagens sugeridas pela intimidade. São polos dialéticos que sugerem um duplo movimento. O autor dividiu em dois volumes a obra destinada às imagens da terra: *A Terra e os Devaneios da Vontade* e *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Em *La Terre et les Rêveries du Repos*, escreve Bachelard:

Há dois movimentos tão claramente distinguidos pela psicanálise: a extroversão e a introversão; no primeiro livro, a imaginação aparece como extrovertida, e no segundo como introvertida. Na primeira obra seguiremos sobretudo os devaneios ativos que nos convidam a agir sobre a matéria. No segundo, o devaneio fluirá ao longo de uma inclinação mais comum; seguirá essa *involução* que nos traz de volta aos primeiros refúgios, que valoriza todas as imagens da intimidade. *Grosso modo*, teremos então o díptico do trabalho e do repouso [...] mas mal acabamos de fazer uma distinção tão nítida cumpre lembrar que os devaneios de introversão e os devaneios de extroversão estão raramente isolados. Afinal, todas as imagens se desenvolvem entre dois polos, vivem dialeticamente sedução do universo e certezas da intimidade (Bachelard, 1971: 3)³⁴.

À luz desta passagem, procuraremos aprofundar o interior das coisas. Tentaremos ver o invisível, como se aí encontrássemos, numa imagem final, “o repouso de imaginar” na linguagem bachelardiana. Como referiu Anabela Sardo no artigo “O rosto de Ana Teresa Pereira”, embora a autora seja prosadora, tem um fundo poético em toda a sua criação, tendo em conta o que refere Gaston Bachelard “todo o conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema”³⁵.

Todas as grandes forças humanas, mesmo quando se manifestam exteriormente, são imaginadas numa intimidade. A imaginação não é mais do que o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito. Toda a matéria imaginada é a imagem de uma intimidade.

³⁴ A tradução é nossa

³⁵ *La terre et les rêveries du Repos*, Gaston Bachelard, página 101. A tradução é nossa.

As imagens materiais que envolvem uma afetividade mais profunda têm raízes nas camadas mais profundas do inconsciente. É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado. É sob a sedução desse repouso, íntimo e intenso, que Tom parece estar na sua casa e se deixa levar pela imaginação para criar as suas imagens. No entanto, ao longo deste capítulo, tentaremos demonstrar que a casa parece projetar-se, não como um lugar de “repouso”, mas de vontade, uma vontade que é igual a “luta” no sentido de se tornar tensão, fuga, saída. Estas palavras poderão oferecer um conjunto de imagens da *involução* nas palavras de Bachelard. Para a personagem Jane, a casa, um lugar que seria de paz, proteção, intimidade com Tom, um lugar onde ela se une sexualmente a Tom, em suma um lugar de amor e euforia, irá tornar-se um lugar de disforia, um lugar de insegurança interior onde a personagem não se sente bem.

Assim, como afirmámos no Capítulo I deste trabalho, reiteramos o que antes foi escrito: todo o mal-estar, a inquietação e o desassossego interior de Jane constituem o reflexo da perturbação introduzida pelo narrador/a ao nível da palavra, da imagem e da ideia, que abre o texto literário para um horizonte hermenêutico “supranatural”. Juntam-se à intriga o mistério e o “fantástico” que criam momentos e sensações de “irrealidade”. O mesmo se pode dizer relativamente às outras narrativas referidas neste trabalho: “Numa manhã fria” e *Até que a morte nos separe*. Em ambas as narrativas, as personagens aparentam viver histórias de amor, mas o amor é maior quando a solidão é desmedida, podem apenas ser quase felizes, mas o fim é inevitável:

Eu olhei-a com frieza.

- Não me amas?

- Tu sabes que sim.

[...]

- Tenho medo de ti.

- A violência que há em ti pode tomar qualquer forma (Pereira, 2009: 45).

Agora sei que o amor existe, conheço o rosto dele, os seus olhos [...] e tenho medo dele, como sei que ele tem medo de mim, porque somos o lado negro um do outro, o rosto da morte um do outro (Pereira, 2000: 100).

2. O uni-verso do lago

Neste nosso propósito de conhecer o caminho da adjacência para o interior que é Tom, a instância onde se dá a unidade textual, partindo da ideia de que é com ele e por ele que se realiza o universo de Ana Teresa Pereira, mesmo que ele seja, sobretudo, um vulto, sombra, fantasma, chegamos à convicção de que a convergência se faz para esse ponto infinito, esse centro que é fim e princípio. Talvez seja interessante fazer uma abordagem à forma como Ana Teresa Pereira foca a relação entre as personagens a nível pessoal e a nível sexual. Tom realiza a união sexual com a personagem feminina. Essa relação não nos interessa pelo ato em si, mas pelo símbolo que acarreta.

Já foi defendido que todas as personagens são duplos e que mais do que uma personagem masculina e uma feminina, temos um *eu* e um *outro*. Isto é, Tom é o ser; o feminino que se confronta com ele, que o procura, e que ele mesmo espera, não é senão, uma parte de si. Por isso, o erotismo, que preenche a vida das personagens, não será mais do que uma tensão interna do “eu”, que sente a sua dualidade e que quer chegar à unidade:

Ela e o escritor tinham dormido juntos naquela primeira noite. Despertara muito cedo e ficara a olhar para o rosto dele. Era um rosto que sempre conhecera, um rosto que estivera à sua espera, para que ela lhe desse um sentido definitivo.

Ainda acontecia acordar de manhã cedo e ficar a olhar para o rosto dele. Quando ele despertava sorria-lhe. Parecia feliz por tê-la ali (Pereira, 2011: 80).

A união sexual é, por isso, um momento do centro, onde é e não é para voltar a ser. Jane sente, de algum modo, uma sensação de pertença, sobretudo quando ela está em comunhão com ele, o que acontece, regra geral, na união sexual, o completar do ser.

A escrita do desejo revela-se em Ana Teresa Pereira, não apenas na linguagem verbal, mas também na pintura, no teatro, na literatura: “E os filmes tinham sido tão importantes na sua vida. Talvez porque não tinha mais nada. Só os livros. Mas os livros também eram filmes” (Pereira, 2000: 53). As personagens sentem, na união sexual, a plenitude, o infinito. O ato sexual resulta do desejo, elemento do instante e da eternidade. O desejo, concentrado na alma e no sangue das personagens, possibilita o encontro com o sublime, no corpo do amante, na intensidade de Tom, no desejo da personagem feminina. Mas o desejo é mais totalidade do que duplicidade. Talvez

por isso o desejo concretizado se aproxime mais da morte do que da vida, pressentindo uma metamorfose que será sempre repetida. A união é um todo que nunca se completa. A união é Jane com Tom, é a personagem “feliz”, mas perturbada, transfigurada:

Ela deixava-o falar. Precisava de alguns elementos para se situar, para ter uma ideia de quem eram e do que estavam a fazer ali. Tinham-se deitado juntos na noite anterior. Talvez se deitassem juntos todas as noites. O seu corpo conhecia o dele, aproximava-se instintivamente do dele. E ele também, parecia estar sempre a tocá-la.

[...]

Fazia algumas perguntas, o mais subtilmente possível para ele não perceber de como estava perdida.

- Como é o nome desta casa?

- *The Seagull*.

- É o nome *de* uma peça de teatro.

[...]

Ela tentava lembrar-se. Pedacos de memória. Tinha de encontrar um sentido para o que estava a acontecer. Algumas imagens soltas. Uma pintura em madeira, uma madona numa árvore seca (Pereira, 2011: 126)

À volta desse desejo sexual instala-se, muitas vezes, o medo, que se associa à ideia de fim, de mudança, de transformação. A personagem é atraída pela violência e a ternura que envolve este ato, para um momento total e que, parece ser para sempre. Depois da união sexual, as personagens, a masculina e a feminina, entram na metamorfose que leva ao centro. O corpo é o meio de fusão, porque é também o meio de chegar ao alheamento e ao conhecimento do seu outro, é a forma de se encontrarem para ficarem para sempre, “até que a morte os separe”, como dizia a personagem Tom de *Até que a morte nos separe*. A união sexual arrasta os seres para o fundo, para dentro, para o esquecimento de si próprios como seres duplos e só se completa quando ele(s) já não souber(em) da existência do mundo, quando a loucura estiver completa e se perderem na inconsciência total:

Os olhos dele eram mais azuis do que nunca naquela paisagem azul de neve e parecia feliz.

- Não são as montanhas que me assustam – disse ela.

- Sou eu.

- Há algo em ti...

- Uma espécie de loucura. Já e disseram isso antes.

-E se nos aproximarmos mais, essa parte de ti vai tocar uma parte de mim...

- E vais enlouquecer também (Pereira, 2011: 81).

O erotismo é essencial, não é um erotismo banal, fútil. As personagens pressentem a unidade. Algo renasce. Por isso, o ato sexual é um desejo constante, absoluto, porque permite o regresso a um mundo anterior, próximo à criação. O prazer é transformado em algo poderoso, talvez um momento de ferocidade para atingir a plenitude do vazio do centro, onde o corpo espera, tenso, o momento final. Num ambiente em que parece transparecer a tranquilidade, os corpos, em turbilhão, ganham formas dentro da noite, do segredo e da sedução.

A união sexual, portanto, poderá ser a metáfora da procura da unidade, da passagem para o centro, da união do masculino e do feminino, isto é, da nostalgia da totalidade, dentro dos opostos. O masculino e o feminino são contrários por natureza, mas procuram a conciliação no uno na busca de encontrar a sensação de arrebatamento atravessada pelo seu “outro”. E foi numa atitude de introversão que Tom criou Jane e projetou essa imagem para a sua casa, para a sua intimidade e relação sexual.

Ao criar uma suposta ligação de amor e serenidade, transtorna a personagem feminina que já não sente a harmonia da relação nem com ele, nem com o espaço onde se encontram.

Transportamo-nos agora para a casa onde Jane se encontra com Tom, a casa onde ambos habitam oniricamente e que, à primeira vista, aparenta ser um espaço de união, de entendimento entre as personagens. O espaço que necessitam e que corresponde às suas necessidades mais remotas porque responde a inspirações inconscientes mais profundas, mais íntimas, que o simples cuidado de proteção, o primeiro calor conservado, a primeira luz protegida. Assim, este parece ser o lugar onde se encontra a afeição, a profundidade, o aconchego, o mergulho dos sonhos.

As personagens habitam a casa enquanto imagem do mundo real. Bachelard, na introdução de *A água e os sonhos*, faz uma distinção entre imaginação formal e imaginação material. Esta dualidade do imaginário humano vai nortear todo o seu pensamento, não só em *A água e os sonhos* como também nas restantes obras. A diferença básica entre estes dois tipos de atividade imaginante é, em linhas gerais, o facto de a imaginação formal se deter na superfície, na reprodução do mundo enquanto observado pelos sentidos; a outra, isto é, a imaginação material escava o fundo do que é observado pelos sentidos, de forma a esgravatar sempre o primitivo e o

eterno e que se apoia diretamente nos quatro elementos primordiais (terra, água, ar e fogo). O imaginário humano coloca-se diante do mundo criado, procurando superá-lo e até mesmo transformá-lo. Tom é a personagem que exemplifica esta dualidade das forças imaginantes da mente humana. Considera uma atriz que o marcara anteriormente (Audrey Hepburn) como o seu primeiro amor e, a partir dessa experiência vivida, deseja criar o seu duplo. Apoiado no observável, vai interiorizar a dessa experiência vivida e dá origem a uma outra, fruto da sua imaginação criadora. Daqui dizermos que Tom produz algo no seu interior que depois tenta projetar em Jane.

Neste mundo de interiorização é fundamental mencionar a casa porque é aqui que Tom repousa e desenvolve uma ação imaginante. É na casa que a personagem exerce permanente mobilidade criativa para deformar as imagens fornecidas pela percepção, libertando-as das primeiras impressões para as mudar substancialmente nas suas formas.

Poderia agora afirmar-se que um outro aspeto marcante é que Ana Teresa Pereira escreve sempre sobre casas. Pedro de Barros analisa parte da obra pereiriana, na sua dissertação de mestrado, partindo exatamente do pressuposto que, sendo “o universo literário da escritora construído a partir de imagens de uma beleza terrível e fantástica que percorrem as suas obras e se repetem de forma obsessiva” (Barros, 2010: 9), o próprio processo interpretativo dos textos torna-se “semelhante ao acto de vasculhar por entre as ruínas de uma casa abandonada e longínqua, como aquelas que aparecem nas suas narrativas” (*Id. Ibidem*). No ponto 1. Interior e exterior: os lugares da ruína, do capítulo II, Barros refere mesmo que “as narrativas de Ana Teresa Pereira [se] iniciam, na maior parte das vezes, com a mudança para uma casa” (Barros, 2010: 44). Se não começam com essa deslocação, é porque elas já aí estão ou, então, mudam-se para lá num momento posterior da diegese. Essa casa, *a casa*, “parece ter sobre as personagens um efeito mágico, como se elas depositassem todas as suas esperanças naquele mesmo edifício, antigo” (Barros, 2010: 44).

Para Ana Teresa Pereira fechar-se numa casa não significa ter medo do mundo, não quer dizer, obrigatoriamente, fugir do mundo, mas antes explorar. A casa antiga e abandonada que Tom descobriu e que estava no meio de um vale cercado por montanhas parece assombrosa, mas liga-se às personagens de uma forma intrínseca e profunda, como se fizesse parte delas próprias, uma espécie de magia estreitamente relacionada com as personagens.

Ao habitar aquela casa e os lugares aí envoltos, Tom complementa a imagem percebida com a imagem criada. Percebe-se que a sua reprodução se apoia na memória. Torna-se, ao

mesmo tempo, uma função do realizado, do irreal e do que ainda está por se realizar. A imaginação, no seu carácter primitivo, atende aos devaneios da vontade. Como afirma Bachelard: “As imagens formadas derivam de sublimações de arquétipos inconscientes. Os devaneios decorrem de uma imaginação ativista, onde uma vontade que sonha dá um futuro à ação” (Bachelard, 1948: 1)³⁶. Na dupla realidade da imagem, física e psíquica, dá-se a união do imaginado com o imaginante. A matéria imaginada torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. As afetividades inconscientes convergem para o centro. As forças subterrâneas aparecem em involução como ideais de repouso.

No livro *A terra e os devaneios do repouso* Bachelard alude à beleza íntima da matéria, ao espaço afetivo que há no interior das coisas, assim como ao conflito ou à tranquilidade que aí reside. São evocadas as imagens de refúgio. A casa, o ventre e a gruta, que sinalizam uma profundidade tranquila ao homem. Por outro lado, as imagens que sugerem o movimento interior são angustiantes.

Talvez se possa elencar aqui o aspeto cósmico do lago, onde todos os elementos se conjugam, como adiante falaremos. Também o desconhecido e o “medo” do lago e da casa para onde Tom leva Jane são perspetivas a considerar. Origina-se, assim, uma certa antinomia entre estes espaços e os sentimentos da referida personagem, o mundo exterior e o mundo interior. Diríamos que a casa e o lago funcionam como símbolos do “eu” unido às imagens do mundo visível.

A casa é, para Jane, o canto do mundo, o seu primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Tendo pouco a descrever considerando-a com um aposento, torna-se o espaço que coincide com a origem da transfiguração que Jane irá sofrer. Tal como Tom, a personagem encontra o seu “verdadeiro” abrigo. Jane reconforta-se com ilusões de proteção, sensibiliza os limites do seu abrigo porque é transportada ao sonho. Vive a casa na sua realidade, mas também vive a casa na sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Em *O Lago*, a casa não é um espaço para viver somente o dia a dia no fio da história, ela vai como que interpenetrar-se nas personagens pelo sonho e fazê-las viver momentos de felicidade, lembranças de proteção e proporcionar a sensação de algum poder:

Mas talvez tivesse dinheiro suficiente para comprar a casa.

[...]

³⁶ *La terre et les rêveries du Repos*, Gaston Bachelard. A tradução é nossa.

Não lhe apetecia sair dali. Agora que voltara, não desistiria daquele lugar tão facilmente.

Deixou-se levar pela sua imaginação. [...] Se comprasse a casa estaria a comprar o lago e o vale.

Ele sempre quisera ter um mundo. Este vale solitário e que em breve estaria cheio de neve era esse mundo (Pereira, 2011: 74).

A aquisição desta casa leva-nos à primitividade do refúgio de Tom. Como se pode inferir nesta passagem textual, além das situações vividas, descobrem-se situações sonhadas. A casa demonstra a primitividade imaginária que estava na memória de Tom. Este torna-se um sonhador de refúgios porque, conjuntamente com a casa, sonha também com o vale e o lago. Todos estes espaços são abrigos encaixados e aí Tom vive as imagens do devaneio da intimidade. A casa representa os elementos arquétipos Terra e Água. A casa torna-se, assim, permeável porque deixa entrar e fornece imagens de enraizamento e permanência.

Para Bachelard, o lago de água doce, rodeado de montanhas, representa um símbolo feminino. Simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples e significantes. A água é a linguagem fluida, elemento que parece propiciar a dissolução do ser. Pelo contrário, reforça nessa tensão paradoxal a fecundidade e a fertilidade. Assim, o lago é uma imagem muito rica do seio materno, da vida e do princípio.

O vale simboliza a Terra, elemento responsável pela harmonização dialética entre a germinação e a expansão, o expandir-se no cosmos e o recolher-se em intimidade, o mostrar-se e o ocultar-se. Analisando a palavra “casa” da citação anterior, observamos que esta funciona como a união de opostos. Para Tom “ [...] ele sempre quisera ter um mundo”, a casa é a síntese do princípio e do fim, é o seu mundo.

Tom reconforta-se pelo desejo de adquirir um espaço fechado para guardar as suas lembranças e aí depositar as imagens do seu mundo interior. As imagens do mundo exterior nunca possuem a mesma tonalidade das imagens do mundo interior. Evocando as imagens do mundo exterior, acrescenta-lhe as imagens do sonho, do devaneio e da emoção. Somos, então, capazes de dizer que a casa abriga o devaneio e protege o sonhador. Este lugar de devaneio desfruta diretamente do seu “ser”. A casa onde Tom vive o devaneio reconstitui-se por si mesma num novo devaneio e é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que interferem com estímulos e oposições nas personagens que lá estão. Deste modo, surge-nos um Tom e uma Jane incorporados neste espaço de devaneio interminável. Aqui abrigam os seus sonhos, primeiro Tom que depois os projeta em Jane. Tom vai edificando

a sua casa onírica e é Jane quem lhe vem dar continuidade para que ele não se sinta um ser disperso. Esta personagem feminina vai ser o corpo e a alma de Tom.

Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a neve, a casa ilude Jane revelando-se o seu abrigo e resguardo. Talvez seja nas mais frágeis proteções que a personagem sente a contribuição dos sonhos de intimidade. Basta pensar, por exemplo, que é nesta casa que se impressiona pela personagem masculina e a ama. Aqui cresce o sentimento de que a casa responde a inspirações inconscientes mais profundas - mais íntimas - que o simples cuidado de proteção. A “casa onírica” é, assim, “construída” a partir da imagem da “casa natal” no dizer de Bachelard e desenvolve em Jane a raiz, o afeto, a profundidade, o aconchego, o mergulho dos sonhos. A palavra “aconchego” aqui referida remete para um domínio isolante, para um domínio familiar e até se poderia dizer erótico. Há aqui um intimismo simultaneamente solitário e aberto para alguém, uma necessidade de calor e devaneio. A propósito, poderá ler-se o seguinte exemplo:

Voltavam para casa de mãos dadas. [...]

Algumas vezes, à noite, ouvia, música ou viam um dvd. Jane ficara contente aí descobrir que havia alguns bailados. [...]

Havia alguma coisa nas noites geladas, no silêncio sem fundo do vale, que dava vontade de contar histórias. [...]

Ela ouvia-o com os olhos muito abertos. Tinha-se enrolado numa manta, embora o quarto não estivesse frio.

Era muito tarde, mas nenhum deles tinha sono. Continuaram ali, a contar histórias, pela noite dentro (Pereira, 2011: 84 e 86).

Se atentarmos na frase “Tinha-se enrolado numa manta, embora o quarto não estivesse frio”, poder-se-á afirmar que, ao “enrolar-se numa manta”, Jane procura reverter a sua imagem para a introspeção. Ilustra-se aqui uma perscrutação dos recantos do seu “eu”, a busca de um lugar íntimo, o aconchego materno-cósmico, o refúgio no espaço fechado da sua própria interioridade.

Com o desenrolar dos acontecimentos, iremos ver que Jane, colocada na paisagem cósmica, sente-se acoçada de modo progressivo para uma situação de gueto: “ À medida que o tempo passava, convencia-se de que a estrada fora fechada, de que ele não poderia voltar. Estava

sozinha no vale. Não sabia se tinha força suficiente para manter a sua realidade” (Pereira, 2011: 91).

No seguimento da narrativa, Tom vai modelando a sua personagem em busca da perfeição, e é perceptível em Jane uma metamorfose: a procura de algo que a faça fugir da realidade e de si mesma, uma vez que deixa de se sentir feliz dentro de casa. Agora, este espaço sólido desencadeia sentimentos opostos: medo, infelicidade, irrealidade e insegurança. A casa é a “prisão” da alma, do “eu” profundo. Já não é um espaço de repouso, mas de vontade, um espaço ativo em que ela “luta”- Jane está dentro de casa para sair e ficar dentro de si própria.

O medo fá-la sentir-se asfixiada, presa naquele “vale maldito”: “Jane sentia-se cansada. Mas a ideia de ir para a cama, de ir para dentro de casa, não fazia qualquer sentido”. Este algo diferente representa a abertura do desconhecido, do mistério que existe para além da realidade: “Agora ela não era feliz. [...] Ainda estava a trabalhar na personagem. E Jane tinha de desaparecer, completamente, na personagem. Ele sentia que ela continuava a lutar, como se estivesse a afundar-se. Era um bom sinal” (Pereira, 2011: 96).

Será este o momento de revelar uma outra perspetiva já considerada, como anteriormente foi referido, o espaço do lago que fica ao fundo da casa. Este espaço é uma identificação do interior, do “eu”:

Ela deteve-se, com uma expressão estranha no rosto. Olhou para trás, para o lago ao longe.

- É muito familiar.

[...]

Iam muitas vezes até ao lago, até ao pequeno cais de madeira. Sentavam-se no fim do cais e conversavam (Pereira, 2011: 80 e 81).

A vontade de o ver não se limita apenas à contemplação panorâmica, vai também ao fundo da matéria ou até à imensidão do espaço sem dimensão. A personagem feminina sente uma atração fantástica de um espaço que é real, o lago.

Através do lago, o mundo é contemplado, é representado. Nesta contemplação em profundidade, Jane toma também consciência de sua intimidade, embora não seja uma contemplação de empatia imediata, uma fusão desenfreada, mas uma perspetiva de aprofundamento para o mundo e para ela mesma: “Depois do pequeno-almoço iam dar um

passeio. Tom percorria os campos, ela caminhava na margem do lago a olhar para a água” (Pereira, 2011: 73 e 95). Sob a imagem superficial da água, criam-se uma série de imagens cada vez mais profundas, mais tenazes e ela não tarda a sentir uma simpatia por esse aprofundamento. Debaixo da imaginação das formas, vem a imaginação das substâncias e aí ela reconhecerá na substância da água, um tipo particular de intimidade. Fortalecida com esse conhecimento de uma profundidade num elemento “material” no sentido em que Bachelard usa esta palavra em confronto com “formal”, Jane compreenderá que a água é um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do seu ser:

Acordava num quarto que conhecia bem, embora não tivesse qualquer reminiscência de se deitar no dia anterior, e olhava para o homem que dormia ao seu lado. Não se lembrava de quem ele era [...] Sabia da existência de um ribeiro, de uma queda-d’água e de um lago de águas geladas. [...]

- Jane, vais dar um passeio?

Ela falou rapidamente. Estava ansiosa por ver o mundo cá fora. Estava ansiosa por ver o lago (Pereira, 2011: 113 e 114).

O lago é um cosmos, algo definido sob o ponto de vista da imagem. O paradoxo está em existir um lugar fechado que dentro é aberto, o que propicia o medo. Ela procura o lago sonhando com toda a tranquilidade desta água dormente. À primeira vista, diríamos que, diante da água dormente, Jane repousa. A água e o lago estão ali, têm um privilégio de presença. Nesta presença, o “eu” de Jane já não conhece oposição, nada existe contra ele, torna-se, assim, uma força propícia. A sua alma está em “casa”, num universo que repousa sobre o lago.

A água dormente integra todas as coisas, o universo e o seu sonhador. Aqui Jane procura aprofundar o seu interior, deseja ver o invisível, vai ao *fundo* das coisas, como se aí devesse encontrar, numa imagem final, o repouso de imaginar. A imaginação prende-se com a intimidade de uma matéria permeável, neste caso, a água. Assim, a imaginação não é mais do que o sujeito transportado às coisas. Ao contemplar a água, Jane como que se enriquece com aquela imagem material, porque esta envolve-a numa afetividade mais profunda. Instala-se, assim, nas camadas mais profundas do inconsciente:

Quase inconscientemente, dirigiu-se para o lago. Era maior do que tinha imaginado. A superfície não tinha neve amontoada e o gelo parecia azul. Sentou-se numa cerca a olhar em frente.

Memórias. Tinha de encontrar um sentido para o que estava a acontecer (Pereira, 2011: 115).

A afetividade inconsciente converge para o centro. Assim, ela sente atração pelo lago, contudo depara-se com o conflito que o mesmo desencadeia: se por um lado este espaço a atrai, porque a ilude no sentido da tranquilidade, por outro lado transmite-lhe um movimento interior de medo e insegurança.

A estátua que Tom criou tende a perder-se na água. A água cria inquietude porque a personagem sente uma atração fantástica do real (o lago) e tende a caminhar para este lugar onde se perde. Por atração entenda-se a identificação consigo mesma. Todavia, algo misterioso e indeterminado a incomoda. E assim diremos que, tal como a casa a fazia sentir-se segura exteriormente, mas não interiormente, o mesmo se passa agora com o lago. No início, este é um elemento mais configurador do seu “eu” profundo, funciona como que a entrega incondicional que supõe a superação do medo, mas, ao mesmo tempo, consegue provocar em Jane um estado afetivo de perigo e ansiedade:

Ela afastou as mãos do rosto. Parecia uma criança a assimilar dados.

-E o gelo está a derreter.

-Sim.

-O que vai acontecer ao lago?

- Já não podes andar no lago. Torna-se perigoso.

- O gelo pode partir-se.

- Sim.

Vira-a muitas vezes, a avançar pelo lago, um passo depois do outro, como à espera de que o gelo se quebrasse (Pereira, 2011: 121).

Esta aproximação é o confronto com o real devido às sensações estranhas, ao medo, à alucinação, à procura da identidade que se instala na personagem. Não de uma identidade simples que se limite a assegurar o “eu”, mas de uma identidade extraordinária, única, de um destino resplandecente não em termos visíveis, mas sensíveis. Esta identidade é já o símbolo da suspeita de que, para lá da imagem do real que é dada, existe algo como um destino, uma força invisível que se manifesta no desejo de mudança, mesmo quando essa mudança parece ir contra tudo aquilo que era profundamente desejado:

Ela acordava com uma sensação de medo. O homem que dormia ao seu lado era um desconhecido. Tocava-lhe no rosto, no cabelo, com mãos de cega. Ele agarrava-lhe no pulso e puxava-a para si.

Dizia-lhe que a amava.

Ela escondia o rosto no peito dele. Encostava o seu corpo ao dele, para senti-lo, para desaparecer.[...]

Ela deixava-o falar. Precisava de alguns elementos para se situar, para ter uma ideia de quem eram e do que estavam a fazer ali. Tinham-se deitado juntos na noite anterior. Talvez se deitassem juntos todas as noites. O seu corpo conhecia o dele, aproximava-se instintivamente do dele. E ele também, parecia estar sempre a tocá-la.

Lá fora havia neve. E montanhas. Um vale fechado. Ele disse-lhe que não era possível sair do vale. Ela não queria sair. Mas queria saber mais coisas. Fazia algumas perguntas, o mais subtilmente possível, para ele não se aperceber de como estava perdida.

[...]

Ela tentava lembrar-se. Pedacos de memória (Pereira, 2011: 125 e 126).

Tom escolhe Jane como instrumento do seu próprio projeto. Ela é uma forma de alimentar-se de si mesmo. Alimentando-se dela, como personagem, para ele não se aperceber de como ela “estava perdida” ela encostava-se nele “para desaparecer”.

Toda a história se constitui como a matéria deste círculo. Tom escolhe uma imagem de si próprio que Jane vai completando com as imagens dos objetos que estimulam o imaginário de Tom: a casa, o jardim, os livros, a água, o lago, o vale.

O romance que ele inicia é algo frágil e existe como uma afirmação da nulidade do outro. O outro lado não é ainda pensado substancialmente, não é pensado como real, mas apenas como diferente; constitui a primeira imagem, ténue ainda, da passagem. A realidade revelar-se-á após a passagem. De um lado existe a normalidade (todo o espaço em que os dois se encontram e o romance que aparentam viver), mas esta normalidade, no decorrer da história, irá desmoronar-se: a imagem que Tom criou irá anular a verdadeira Jane. Esta totalidade só vale como momento a ser imediatamente destruído porque, apesar de haver sempre uma imagem fundamental, essa imagem contém em si a sua negação ou o seu outro.

Jane será destruída *de dentro*, porque Tom vê nela o seu oposto. O outro revela o “eu” de Tom e este é monstruoso porque se apercebe que a verdadeira natureza das coisas consiste em devorar, “Matar a imagem”. É este o destino inexorável da personagem feminina de *O Lago*.

A ação mata a imagem e a personagem. No final da história, Jane procura cada vez mais o lago, sente uma reação de algo que é prevalente, superior, como que a atraí-la para fora de casa: “Mas a ideia de ir para a cama, de ir para dentro de casa, não fazia qualquer sentido”. A casa não

lhe satisfaz o seu “eu” profundo. Então arriscaremos a dizer que esta personagem quer destruir o sólido (Matar a imagem) e “construir” uma estátua de água: “Afinal eu sou capaz de andar sobre as águas” (Pereira, 2011: 101). Jane vai para além do medo. O outro existe, obsessivamente, como parte do “eu”, daí que seja objeto de procura:

Jane vestia o casaco, calçava as wellingtons e ia até ao lago.

Agora estava completamente gelado. Descia do cais e cainhava um pouco, um passo atrás do outro.

[...]

Mas todos os dias avançava um pouco mais. Talvez um dia chegasse à outra margem.

[...]

“Um passeio até ao lago.

O gelo parecia hipnotizá-la, o gelo azul, que começava a derreter (Pereira, 2011: 101 e 122).

São estes elementos opostos que se criam na história, através das personagens, que lhe conferem contornos fantásticos e irreais. Jane projeta a sua realidade interna e cria um mundo paralelo no lago, apesar do medo: “Estava ansiosa por ver o lago.” Neste processo de descoberta, o esquecimento de si e a entrega ao misterioso têm um papel fulcral pois permitem a reminiscência de uma ligação primordial com o universo, abolindo fronteiras entre o sonho, o desejo e a realidade.

Quando no final a primavera parece vencer a neve, sabemos que já não há outro caminho. Jane sai, esta fuga é inevitável e podemos senti-la como um reinício. Jane está a caminho do lago numa entrega incondicional que supõe a superação do medo, isto é “Matar a imagem” para criar outra.

Este espaço funciona para Jane como a aparição do Desconhecido. É onde ela se perde na plenitude de si e no fim da sua dualidade:

Saiu para o jardim.

Inesperadamente, sentiu uma dor no tornozelo; percebeu que estava a coxear. E então o medo chegou.

As palavras eram uma oração. [...]

Não foi muito longe. Alguns instantes depois imobilizou-se, como se algo a impedisse de continuar.

Estava rodeada de flores.[...] Tinham aberto caminho entre a neve e estavam em todo o lado (Pereira, 2011: 129).

A este lugar associamos uma certa antinomia naquilo que já referimos como “uma estátua de água”: o paradoxo do palpável e do impalpável, do dentro e do fora, uma espécie de vórtice de onde não há outra saída senão o recomeço: “Estava rodeada de flores. [...] Tinham aberto caminho entre a neve e estavam em todo o lado.” É esse o privilégio da água, um elemento líquido, moldável, capaz das maiores transformações.

Toda esta complexidade simbólica abre caminho para o “fantástico”, o inominado, o outro, o inefável. Estamos num universo de transcendência, o medo diante do transcendente, o desconhecido. O medo é a cristalização absoluta de tudo o que a casa e o lago simbolizam, a forma pela qual a personagem toca a sua imagem, o seu destino, a sua razão de existir.

No sentido de justificar a definição de “fantástico” que inicialmente foi assumida neste trabalho³⁷, parece-nos relevante enunciar que em diversos momentos dos excertos textuais selecionados, a autora coloca a possibilidade de nos libertarmos da existência quotidiana e de enveredarmos pelos trilhos do Transcendente, marcando um confronto entre diferentes planos vivenciais. No decorrer da trama narrativa, a personagem Tom, e depois Jane, exemplificam o desdobramento da personalidade, passando a conviver com outros lados de si próprios e do mundo que até então ignoravam existir. Desta maneira, afigura-se como evidente a noção de espantamento do real e da própria personalidade:

Perguntava a si mesma se ele acreditaria de facto estar a criar uma pessoa diferente.

Ela é como eu, só com olhos azuis.

Uma espécie de duplo.

[...]

E então Tom percebeu o que tinha sido diferente. Ela não entrara na personagem como agora não saía dela. Ela tinha sido a personagem o dia inteiro E continuava a sê-lo (Pereira, 2011: 103 e 110).

Se efetuarmos o simples exercício de percorrer passagens de alguns capítulos de *O Lago* nosso livro, é possível operar o levantamento de vocábulos/expressões que concretizam campos lexicais como os da escuridão, do medo, do insólito, ou do que excede o natural, evidenciando que nada parece deixado casualmente pela narradora que, de um modo mais ou menos encoberto, vai disseminando pistas que conduzem a uma atitude de perturbação, por parte do leitor. A

³⁷ Cf. A definição encontra-se na página 22 do presente trabalho.

palavra transfere a imagem e esta concretiza a ideia/simbologia do texto literário. A palavra “lago” transporta a imagem deste espaço que concretiza a ideia no seu horizonte hermenêutico textual (atração/medo ou perturbação).

Embora Ana Teresa Pereira referisse numa entrevista “acho que os meus livros constituem um género”³⁸, assumiu-se neste trabalho que no livro, *O Lago*, se encontram alusões inquietantes capazes de criar um ambiente de perturbação ao qual chamámos “fantástico”.

Para ilustrar a veracidade desta afirmação, relembremos alguns excertos:

Como sempre, passara muito tempo junto à montra de Marchpane Children’s Books: as lâmpadas como velas acesas, a atmosfera de mistério. Dava-lha a impressão de uma caverna. A sala ficava do outro lado da caverna, ou talvez fosse só um prolongamento (Pereira, 2011: 17).

O texto era enigmático: começava de forma ligeira e depois ia escurecendo. Debaixo das palavras, como um curso de água uma corrente de medo, quase de horror, mas talvez houvesse felicidade no horror (Pereira, 2011: 33).

Apesar do que ele dissera, Jane tinha a esperança de encontrar uma casa, uma cabana, umas ruínas, um sinal de que alguém vivia, ou vivera no vale. Mas não havia nada. As altas montanhas rodeavam-no e algumas vezes, por um efeito de luz ou ausência dela, pareciam aproximar-se.

- Há algo ameaçador nestas montanhas.

- Eu acho-as reconfortantes.

Estavam numa clareira, junto à queda de água, que era belíssima e fazia um barulho terrível (Pereira, 2011: 80 e 81).

Quando começou a ficar escuro, vestiu uma camisola e o sobretudo e dirigiu-se ao lago. Ela estava empoleirada numa cerca de madeira, os cabelos cheios de neve, os braços a rodearem o corpo. Afastou a neve que cobria a cerca e sentou-se ao lado dela.

-Jane, é só trabalho.

[...]

-Eu sei que é... para ti.

-Sinto-o como algo destrutivo.

Não me interessa, pensou ele. Mas disse algo diferente (Pereira, 2011:97).

³⁸ Cf. O excerto da entrevista na página 24 deste trabalho.

O ar tinha uma cor azulada: a cor do frio. [...] Os ramos nus das árvores pareciam entrelaçar-se uns nos outros. A água corria nos riachos, entre as pedras cobertas de neve. Apercebeu-se que estava num vale cercado de montanhas altíssimas (Pereira, 2011: 115).

O enigma e algum mistério transparecem ao longo dos exemplos acima transcritos pois percebe-se que há algo aberto e, assim, ficam em suspenso todas as hesitações e possibilidades interpretativas.

A categoria espacial sobressai (“uma livraria escura”, “um vale fechado”, “montanhas altíssimas”, “uma corrente de água de medo”) pelo especial interesse que desencadeia do ponto de vista da construção do “fantástico”.

Também a interiorização de Jane, “os braços a rodearem o corpo” e a sua completa “alucinação” se apresentam como um mundo onírico, num espaço de “clausura” de si própria: “Estavam prisioneiros no vale. As montanhas tinham-se aproximado, as árvores eram fantasmas de árvores, o jardim era um labirinto sem folhas. Jane abria a porta e saía para aquele mundo branco. As suas pegadas de neve. A nostalgia de uma flor, de um pássaro” (Pereira, 2011: 101).

Trata-se, na verdade, de uma acumulação de expressões que estão para além da realidade que vemos numa ambivalência constante de trevas e alguma luz. O mundo real deixa de responder às necessidades de Jane que procura uma solução para a sua subjetividade, para o seu íntimo completamente transformado. Agora, a personagem sonha, inebriada pelo torpor do mundo real, nomeadamente com o lago e tudo o que o rodeia. Prefere o estado onírico, o irreal, fazendo com que o leitor hesite em comprovar se se trata da imaginação da personagem ou se é vivido na realidade. Sublinhe-se que a própria referência ao “labirinto sem folhas” sugere hesitações e dúvidas, que reforçam a dimensão fantástica desta narrativa, assim como o duplo que Tom assumiu ao longo da história. Este duplo também se verifica na forma como o meio natural surge na ação. Primeiro, o lago gelado é pacífico e tranquilo, imutável, permitindo a Tom e a Jane afastarem-se da velocidade do mundo para viverem a sua história. No momento em que Jane compreende o que dela é pretendido, o lago coberto de gelo e a paisagem cheia de neve perdem a sua beleza. A partir daí, a autora consegue transmitir-nos uma natureza sufocante e claustrofóbica, quase ameaçadora. Até que as primeiras flores primaveris deixam adivinhar a libertação

Os cenários, os ambientes narrativos, a atração pelo estranho/outro como forma natural da descoberta da própria identidade e a linguagem simbólica corroboram um universo “fantástico” em *O Lago*.

Conclusão

Ao concluir esta reflexão, julgamos ter cumprido os objetivos delineados inicialmente. Não obstante, fica a aparente sensação de que muito poderia ainda ter sido dito, tal é a profundidade da escrita da nossa autora.

Este trabalho teve como intuito analisar o tratamento do gênero “fantástico” na narrativa *O Lago*, de Ana Teresa Pereira. Para além do referido título selecionámos, também, outras obras da autora, nomeadamente *O Fim de Lizzie e Outras Histórias* e *Até Que a Morte Nos Separe* numa tentativa de comprovar a tese de que a autora integra nas suas obras elementos “fantásticos”.

Não podemos esquecer que um trabalho desta natureza implica, necessariamente, definido o tema, a seleção e o cumprimento mais ou menos rigoroso de um rumo. Neste caso concreto, tendo como tema o fantástico, escolhemos como rumo traçar uma brevíssima panorâmica deste conceito como gênero, as diferentes conclusões sobre o mesmo numa abordagem diacrónica e a demonstração do nosso tema no livro *O Lago*, de Ana Teresa Pereira. Em nosso entender, julgamos comprovado aquilo que nos propusemos demonstrar, ou seja, a presença de elementos “fantásticos” ao nível da palavra, da imagem e da ideia, o horizonte hermenêutico do supranatural no livro já mencionado.

Não integrámos a narrativa analisada no domínio da literatura fantástica propriamente dita, visto nos parecer que o universo literário da autora não se enquadra em definições estanques, porque, ao mesmo tempo que adensa a complexidade da narração, atinge as dimensões psicológicas, espirituais, físicas, simbólicas, do fantástico, do sagrado, dentro do paradoxo de simplicidade narrativa criada a partir de um labirinto interior. É nesse labirinto interior que se inscrevem as suas personagens e, por causa dele, elas têm a capacidade de ressurgir infinita e obsessivamente, tecendo a sua história “incansável como uma teia de aranha”³⁹.

Há escritores que tentam reproduzir o mundo exterior, outros que têm um mundo próprio. Ana Teresa Pereira acede ao mundo interior. O outro lado do espelho. Se a sua obra iniciou por ancorar a história num enquadramento ainda (tenuemente) realista, característico do policial, sirva de exemplo *Matar a Imagem*, foi-se progressivamente desligando e libertando, problematizando os tradicionais mecanismos de representação do mundo e o próprio mundo, enquanto realidade única, empírica e material.

³⁹ Cf. Jornal da Madeira de 19/01/1997.

O tempo, o espaço e a identidade parecem não ter qualquer consistência. As leis do inconsciente, a onnipotência do pensamento, a compulsão à repetição presidem ao desenrolar da narrativa.

A demonstração de todas estas características foi sendo evidenciada ao longo deste trabalho e foi sustentada em argumentos que agora sintetizamos:

Em primeiro lugar, a obsidiante propensão para uma linguagem simbólica, os campos lexicais criados quer pelos cenários, quer pela ocorrência de fenómenos que criam perturbação a partir das atitudes das personagens que convocam a cada instante uma ligação ao supranatural, quer pela reiterada ideia de que entre o céu e a terra muito há por desvendar; Por outro lado, a utilização de um narrador de terceira pessoa que acentua a distância entre sujeito enunciador e enunciado, por oposição ao narrador todoroviano de primeira pessoa, já que não se procede ao relato de acontecimentos medonhos, para cuja plausibilidade concorre um narrador que diz “eu”. No entanto, este mesmo narrador procura dar uma unidade ao texto, disperso no tempo e no espaço, através de um movimento narrativo circular. Esta circularidade ilude o leitor que se questiona acerca da pertença do discurso narrativo, ficando o leitor sem nitidez suficiente para identificar quem fala. A recorrência a motivos como o duplo, o onírico, o interdito e o espelho apontam para uma ligação ao fantástico tradicional, na medida em que se vinculam à vivência do medo e do terror. No entanto, a evolução do texto, como é o caso de *O Lago*, permite-nos afirmar que dentro dessa nebulosidade “gótica” há um espaço de tranquilidade, mesmo que o medo seja necessário.

Embora criadas a partir de um mundo exterior as personagens são definidas, à semelhança de outros livros da autora, nos horizontes da arte (literatura, pintura, teatro, escultura). Tom exemplifica a afirmação anterior e, mais uma vez renasce, porque vem de outras narrativas assim como, também neste livro, se desenrola no lado de dentro e daí projeta um mundo labiríntico onde conjuga a sua força, vontade destino e palavra. Jane, a personagem feminina, será como que abstraída da história para se materializar na personagem Tom.

Do nosso ponto de vista, as conclusões aventadas afiguram-se suficientemente esclarecedoras do modo como Ana Teresa Pereira deixa transparecer, nas ficções narrativas, aqui convocadas, pontos de contacto com tessituras textuais de outros autores como Borges e Cortázar, das quais o medo passou a estar arredado.

Talvez um ponto de partida para investigações futuras seja, o que à expressão do fantástico e/ou do neofantástico na narrativa portuguesa contemporânea diz respeito. Haja em vista, por exemplo, o último livro de Ana Teresa Pereira, *As velas da noite*. Parece-nos muito fecundo para futuras análises do “fantástico”.

Bibliografia

1. Bibliografia ativa

PEREIRA, Ana Teresa (1989), *Matar a Imagem*, Lisboa: Editorial Caminho, Colecção Caminho Policial.

PEREIRA, Ana Teresa (2000), *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2000), *Até Que a Morte Nos Separe*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2001), *A Linguagem dos Pássaros*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2009), *O Fim de Lizzie e outras histórias*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2011), *A Pantera*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2011), *O Lago*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2013), *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2014), *As Velas da Noite*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

2. Bibliografia passiva

BARBAS, Helena (2002), “Caminhar sobre as águas”, *Expresso* (Revista Cartaz nº 1534).

CHEVALIER Jean e Cheerbrant Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa.

COELHO, Eduardo Prado, “A ficção de um absoluto.” *Público* 15 jan. 2002: 10.

COELHO, Eduardo Prado, “O que morrerá comigo quando eu morrer.” *Público* 10 set. 2005.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez (2013), *Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceito Bachelardianos*, Londrina: Edue.

FONSECA, Rosélia Maria Ornelas Quintal (2003), *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*, Funchal: Universidade Católica Portuguesa. (Dissertação de Mestrado).

HALPERN, Manuel. “A imagem no escuro”, *Jornal de letras, artes e ideias* 12 jan. 2000.

MAGALHÃES, Rui, “Para além do possível: o poder criador da palavra em António Ramos Rosa e Ana Teresa Pereira”, *Diagonais das letras portuguesas Contemporâneas*, out. 1996.

MAGALHÃES, Rui (1999), *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, Braga: Angelus Novus.

MAGALHÃES, Rui “As faces do centro”, *Colóquio/letras* jul-dez. 1999.

MELLO, Fernanda Ribeiro Bento (2003), *Antologia do Conto Fantástico Português*, Edições Afrodite.

- NEVES, Pedro Teixeira. “O universo mágico de Ana Teresa Pereira”, *Agenda cultural* fev. 2002.
- NUNES, Maria Leonor, “O outro lado do espelho.” *Jornal de letras, artes e ideias* 13-26 agosto 2008 (nº988).
- NUNES, Maria Leonor, “Os demónios da escrita.” *Jornal de letras*, Letras, Dezembro de 2013
- PEREIRA, Ana Teresa (2008), “O outro lado do espelho” - entrevista a Maria Leonor Nunes, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13-26 Agosto 2008.
- PINHEIRO, Duarte (2009), “O Fantástico em Ana Teresa Pereira”, *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- PINHEIRO, Duarte (2010), *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.
- SARAMAGO, José (2010), *Ler, Livros & leitores*, “ O autor está no livro todo”, Edição nº 93. Segunda Série.
- SARDO, Anabela (2001), *A Temática do Amor na obra de Ana Teresa Pereira*, Aveiro: Universidade de Aveiro. (Dissertação de Mestrado).
- SARDO, Anabela, *O rosto de Ana Teresa Pereira*. Revista da Universidade de Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2001- nº18.
- SIMÕES, Maria João. “Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lúcia Jorge.” in *O fantástico*, Coimbra: Ed. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2007).

3. Bibliografia teórico-crítica

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1990), *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina.

BACHELARD, Gaston (1942) *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: José Corti.

BACHELARD, Gaston (1948), *La terre et les rêveries de la volonté*. Essai sur l'imagination des forces. Paris: José Corti.

BACHELARD, Gaston(1948), *La terre et les rêveries du repos*. Essai sur les images de l'intimité. 6. Réimpression. Paris: José Corti.

BACHELARD, Gaston (1971), *La poétique de la rêverie*. 5. ed. Paris: P.U.F.

BACHELARD, Gaston(1978), *La poétique de l'espace*. 2. ed. Paris: P.U.F.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (1997), *Biblos*, vol.2, v.“Fantástico”, Editorial Verbo.

CASTEX, Pierre Georges (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris.

CAILLOIS, Roger (1966), *Au coeur du Fantastique*, Paris: Gallimard.

FARIA, Duarte (1977), *Metamorfoses do Fantástico na obra de José Régio*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.

FURTADO, Filipe (1980), *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte.

JAMES, M. R. (1924), *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, London.

LOVECRAFT, H.P. (1973), *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York.

PENZOLDT, Peter (1952), *The Supernatural in Ficción*, Londres, Peter Nevill.

REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes (1987), *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição
Coimbra, Almedina

RICOUER, Paul (1989), *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés-
Editora.

TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du
Seuil.

TODOROV, Tzvetan (2003), *Poética da prosa*, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, Tradução de Claudia Berliner

VAX, Louis (1960), *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de
France.

4. Webgrafia

CORTÁZAR, Júlio, “El sentimiento de lo fantástico” *Ciudad seva*
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.html>> (consultado em
12 de julho de 2014).

FURTADO, Filipe, “Fantástico (Género)”, *E-Dicionário de Termos Literários*, Coord. de
Carlos Ceia, <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=187&Itemid=2)
[viewlink&link_id=187&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=187&Itemid=2)> (consultado em 7 de junho de 2014).

GAMBÔA, Rosário, “A irredutibilidade da imagem” *Ciberkiosk* 2000

< <http://www.anateresapereira.blogspot.com>> (consultado em 18 de agosto de 2014).

GUERREIRO, António, “A escritora que na semana a passada viu o seu último livro premiado pela APE não é facilmente classificável” <<http://arlindo-correia.com/240301.html>> (consultado em 15 de Junho de 2014)

PESSOA, Fernando. <http://recursos.portoeditora.pt/recurso?id=274780> (consultado em 27 de novembro de 2014).

SARDO, Anabela. “Quando a ficção vive na e da ficção.” *Ciberkiosk*

<http://www/ciberkiosk/ensaios/sardo/html> (consultado em 20 de agosto de 2014).